t
ama.
Schinkel, Karl Friedr
(1781-
3 1761 08837415 2

Schinkels Theaterdekorationen

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät

der Königlichen Universität Greifswald

vorgelegt

von

Paul Mahlberg



Düsseldorf

Druck von A. Bagel

1916

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Universität Greifswald.

Dekan: Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Ehrismann.

Referent: Prof. Dr. Semrau.

Tag der mündlichen Prüfung: 30. Juli 1913.

I.

Grundzüge, Anfänge und Problem der modernen Theaterdekoration.

Die moderne Theaterdekoration beruht auf der Kenntnis der perspektivischen Gesetze und deren Anwendung. Ihre Geschichte ist noch nicht geschrieben. Da zuerst in Italien das Problem der Perspektive wissenschaftlich in Angriff genommen wurde, so hätte die vom rein artistischen Standpunkt ausgehende Geschichtsschreibung anzusetzen in Italien (die Theaterdekoration in unserm Sinne nimmt auch in der Tat von dort ihren Ausgang), weit vor dem Zeitpunkt, zu dem die Arte Prospettiva auf der Bühne Anwendung findet: eben bei den ersten Bemühungen, den Raum mit den Mitteln der Fläche darzustellen.

Die Mysterienbühne des Mittelalters hatte die Lokalitäten, deren sie zur Veranschaulichung des Ortes bedurfte, in aller Realität aufgebaut. Dann hat man auch bei Einzügen hoher Herren und festlichen Umgängen an verschiedenen Stellen des benutzten Weges Bauwerke errichtet, auf denen sich je eine Szene eines festlichen Spiels abrollte*). Ebenso errichtete man Prunkarchitekturen, Triumphbögen und dergleichen, lediglich als Hintergründe eines bunten Lebens. Aus dem Charakter nicht nur der Zeit, der Anlässe und der Stücke, sondern auch der ersten Bühnenverzierungen nach dem neuen System ist zu schließen, daß die moderne Theaterdekoration mehr die mit den dazu passenden Mitteln ausgeführte Übertragung der architektonischen Festdekoration ins Innere der Gebäude darstellt, als daß sie direkt mit der ursprünglichen Form der Schauspielbühne zusammenhängt. Aus derselben Wurzel entstand die

*) Germain Bapst: Essai sur l'histoire du théâtre. Paris 1893.

Anmerkung. Bei Zifferangaben siehe unter den Anmerkungen am Schluß des Textes.

Fassadenmalerei, die meist eine mehr oder weniger reiche, dekorativ umgedeutete, fingierte Architektur darstellt. — Damit stimmt dann überein, was Burckhardt von der künstlerischen Absicht der Szene sagt[1]): „Das Höchste, was die Szenenkünstler erstrebten, war indes noch nirgends die Täuschung in unserem heutigen Sinne, sondern eine festliche Pracht des Anblicks, hinreißend genug für jene Zeit, um die Poesie darob vergessen zu lassen." Es ist auch noch nicht die Lust an der Täuschung an sich, wie sie die Dekoration der Barockzeit ausdrückt. Es handelt sich eben darum, dem festlichen Spiel einen Hintergrund zu geben. — Die Wechselbeziehungen, die schon zur Zeit der Mysterienbühne zwischen der Malerei und der Bühne bestanden haben, wobei meistens diese die gebende gewesen ist, hören natürlich nicht auf, denn im Grunde beruhen sie ja auf demselben Prinzip. Aber es scheint, als ob mit dem Entstehen der ersten Perspektivbühne auch die Probleme des Raums und der Perspektive für sie neu auf die Welt gekommen seien. Die Kunst der Bühnengestaltung nach dem neuen System muß wieder ganz von vorne anfangen. Die zu stark überhöhte Perspektive der Straßen, ihr Hinauflaufen, was in der Malerei schon lange überwunden war, tritt in dem übermäßig nach hinten zu gehobenen Bühnenboden wieder auf[2]). Und auch darin, daß die Bühnenkunst damit anfängt, den Menschen außerhalb der Architektur stehen zu lassen, liegt der Malerei gegenüber, die damals längst darüber hinaus hineingekommen ist, ein Mangel, dessen Aufhebung die neue Kunst sich auch bald mit Erfolg angelegen sein läßt.

Wenn ich eben sagte, daß die frühe Bühnenauszierungskunst es nicht gleich verstanden hätte, den Menschen in das Bild ihrer Architektur einzubeziehen, ihn — wie wir das auch bei frühen Bildern sehen — auch rein maßstäblich außer Verhältnis mit ihm ließ, so bedarf das einer das Prinzip nicht berührenden Einschränkung. Man muß sagen, daß man es nicht verstand, die Scheinarchitektur des Hintergrundes mit dem Menschen ins Einvernehmen zu setzen. Vor dieser reliefperspektivischen Scheinarchitektur aber haben wir uns, anders als bisher[3]), auf dem Proszenium eine tatsächlich ausgeführte Architektur zu denken.

Der Stamm unserer Theaterdekoration erwächst aus dem Boden der Festdekorationen. Aber was wir heute als Theaterdekoration

sehen, ist doch okuliert. Die Bühnenauszierung richtet sich nach dem Theater. Das aber hat damals, am Anfang des XVI. Jahrhunderts, seine mit Abänderungen noch heute gültige Form nach antikem Vorbild erhalten. In den Anfang des XVI. Jahrhunderts fällt im Anschluß an die humanistischen Studien die Erweckung Vitruvs[4]), und man brauchte die Pläne des antiken Theaters und des damals entstehenden Theatersystems gar nicht zu kennen, um zu ahnen, daß das eine aus dem andern entstanden ist. Aus psychologischen Gründen: Die ersten Theaterbaumeister, Serlio und Palladio, haben zur vitruvianischen Akademie gehört (Serlio gab auch den Vitruv neu heraus)[5]) und haben Reisen gemacht, auf denen sie die Überreste der (römischen) Antike vermessen und aufgenommen haben[6]). Sie übernehmen denn auch alles aus der Antike und dem Vitruv: Palladio den Grundriß seines Theaters in Vicenza[7]) mit dem architektonisch abgeschlossenen Proszenium, darin die drei Türen mit der Aula regia in der Mitte, und Serlio das Prinzip der drei Bühnenauszierungen zu den drei Gattungen der Tragödie, Komödie und der Satire. In seinem Buch über die Architektur[8]) gibt er uns drei von ihm erfundene Formeln dafür. Schon aus diesen geht klar hervor, daß sie teilweise in tatsächlicher Ausführung nach Muster der Alten*) auf dem Proszenium aufzubauen waren, die Architektur verkleidend und sich im Ausschnitt der drei Türen reliefperspektivisch fortsetzend. In dem Theater zu Vicenza sind nur mehr diese Gassen jenseits der Türen übrig geblieben. Die Überlegung sagt aber schon, daß das nicht für alle Fälle alles gewesen sein kann, denn die Zeit kannte doch drei Arten von Dramen und dafür drei verschiedene Dekorationen. Daß sich ein Aufbau auf dem Proszenium befunden habe, ist, ganz abgesehen von der logischen Bedingung aus der antikisierenden Art, rein aus der Anlage der bei Serlio gegebenen Dekorationen zu sehen; insofern nämlich, als bei der Dekoration für die Satire, die wie üblich einen Wald vorstellt, die vom Zuschauerraum zur Bühne führenden Stufen, die bei den beiden Architekturbildern der andern Gattungen nicht störten, hier in eine natürliche Senkung umgewandelt sind. Die Gegenstände des Bildes sind so angeordnet, daß sie auf die drei Türen Bedacht nehmen; dort setzen Straßen an oder im

*) Genelli: Briefe über den Vitruv.

dritten Falle eine Waldlichtung und die Eingänge zweier Hütten. — Das ganze System wird aber klar in den Darstellungen eines offenbar ganz seltenen Werkes von Fr. Piranesi: Il Teatro d'Ercolano (Venezia 1785. Mit 10 Tafeln). Die Tafeln geben außer dem Grundriß des Theaters die Ansicht des freien, architektonisch reich verzierten Proszeniums mit dem Durchblick in die drei Gassen, und dann in drei weiteren Tafeln die Herrichtung zu den drei Gattungen von Dramen. Und nun sieht das Bühnenbild im Prinzip genau so aus wie in den entsprechenden Vorbildern des Serlio. (Piranesi beruft sich übrigens auch auf Vitruv.) Es besteht nur der rein technische Unterschied, daß Piranesi die sogenannten Telari (schlanke dreiteilige Prismen, die auf jeder Seite Teile einer Dekoration aufgemalt trugen; sie waren um ihre Schwerachse auf einem Dorn drehbar und konnten so zum schnellen Wechseln der Szene dienen) an den Gassen aufstellt, während wir uns bei Serlio eine entsprechend profilierte und dann bemalte Reliefperspektiv-Anlage vorzustellen haben. Die Telari, die schon auf der antiken Bühne gestanden haben*), kommen in der Renaissance erst später auf.

Wenn anders er nicht selber der Erfinder der Reliefperspektiv-Bühne gewesen ist, so hat der große Bramante doch seinem Schüler Peruzzi mit der Anwendung der Reliefperspektive in der Sakristei von San Satiro (um einer flachen Nische Tiefe zu geben) den Weg dazu gewiesen**). Wie gesagt, hat man es sich so vorzustellen, daß zunächst die Bühnendekoration (in Reliefperspektive natürlich) in Holz und Stuck ausgeführt wurde. Die nächste Verbesserung stellen dann die Telari dar, als deren Erfinder oder Wiedererwecker Buontalenti angesehen wird, der in Florenz tätig gewesen ist***). Nachweisbar gebraucht werden die Telari zum ersten Male 1598 in Mantua. Die Reliefperspektive hört nun ganz auf, und die gemalte Perspektive tritt an ihre Stelle. Aus den bemalten Streifen, die man bei mehr als drei Verwandlungen über die Telari hängte, oder aus der Zweiteilung des Hintergrundvorhangs entsteht dann die heute übliche Form der Kulisse. Damit ist die höchste Vollendung des rein Technischen gegeben.

*) Hammitzsch: Der moderne Theaterbau. Berlin 1906.
**) Gurlitt a. a. O. Hammitzsch a. a. O.
***) Gurlitt a. a. O.

Bis zu diesem Punkte hat sich von Anfang an die ganze Entwicklung in Italien abgespielt, und von Italien aus ist die Kunst verbreitet worden. Verhältnismäßig früh kommt sie durch den wegen seiner Verwandlungsmaschine in ganz Europa berühmten Torelli nach Paris und Frankreich. Nach Deutschland gelangt sie durch den Architekten Furttenbach, der zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges Italien bereist und alles aufzeichnet, was er sieht. Ihm verdanken wir die Kenntnis der damaligen Theatereinrichtungen im großen und kleinen*). Gerade das Theater spielt bei ihm eine große Rolle, und in keinem seiner Pläne zu einem Palast oder Landhaus vergißt er (wohl nach italischem Muster) eine Theateranlage. Und er müßte kein Deutscher gewesen sein, wenn er nicht über die merkwürdigsten Verquickungen nachgegrübelt hätte. Einmal kommt er dabei auf eine eigenartige Form der Drehbühne, in einem der unseren umgekehrten Sinne. In einem großen Saal sollen die Herren in der Mitte auf einer Erhöhung zu Tische sitzen, und an jeder der vier Wände ist eine Bühne, jede, um des nachherigen Effektes willen, mit einem Vorhang, den Furttenbach bewundernd in Italien kennen gelernt hat, geschlossen. Die Herren speisen noch, da fällt der eine Vorhang, und die erste Szene spielt sich ab. Dann dreht sich die Estrade mit Tisch und Stühlen zur nächsten Bühne, wo sich das Spiel fortsetzt. Und so weiter. — Das ist die letzte Erinnerung an die Herkunft von jenen Festspielen, die beim prunkvollen Einzug eines Herrschers szenenweise nacheinander an verschiedenen Punkten des Weges auf eigens dazu errichteten Bühnen abgespielt wurden. — Ein deutscher, lange nicht genug bekannter Künstler versucht da, sich auf seine Art mit dem Problem auseinanderzusetzen. Nachher hat man den Italienern, als sie mit der Oper im Bunde kamen, in Deutschland ganz und gar die Führung der Angelegenheit überlassen. Auf kleinen und großen Bühnen lebt heute noch ihr Geist fort, und in einzelnen bestimmten Dekorationen wird sogar direkt ihr Schema stets aufs neue geboren**).

*) Seine Hauptwerke: Itinerarium Italiae. Ulm 1626. Architectura civilis, 1628. Architectura recreationis, 1640. Kunstspiegel, 1663.

**) Martersteig: Das Deutsche Theater im 19. Jahrhundert, Leipzig 1904.

An der Darstellung des epochalen Zeitgeistes und wichtiger Probleme im einzelnen hat die Theaterdekoration in ihren großen Zügen über die Anforderungen der Stücke hinweg, denen sie diente, ihren Anteil gehabt, wie jeder Zweig der bildenden Kunst. Aber — ob es daran liegt, daß sie einerseits eine angewandte Kunst ist, oder daß sie, deren Aufgabe es ist, Räumlichkeiten darzustellen, infolge ihrer technischen Anlage selbst niemals ein geschlossener Raum sein kann — niemals hat sie zur Ausdeutung des einen Problems gedient, in dem man das Maß aller Kunst, sei es Architektur, Plastik oder Malerei, sehen kann: speziell zur Definition des Verhältnisses vom Menschen zum Raum. Die Renaissance hätte es vielleicht gekonnt, aber wie wir gesehen haben, standen da andere Absichten im Vordergrunde, ganz abgesehen davon, daß das Barock die Renaissance ablöste, noch ehe sie auf der Bühne recht zur Besinnung gekommen war. Man kann übrigens sagen, daß zur Zeit des Barocks auf der Bühne ein relativ klarer Ausdruck für das Stilgefühl der Zeit, der Summe des räumlichen Daseinsgefühls beim einzelnen, gefunden ist. Die Menschen beherrschen den reich geschmückten Raum dynamisch; das entspricht dem, daß sie nächst den Ägyptern die größten Erscheinungsarchitekten sind, d. h. intensivst die Form aller Dinge zu sich in Beziehung setzen. Aber das Ausrufungszeichen steht bei ihnen hinter dem Ausdruck ihrer allgemeinen Weltanschauung: sich im Ungemessenen zu verströmen. In der folgenden Epoche tritt die Weltanschauung weit vor das Sich-stilistisch-empfinden-Können, dessen Ausdruck fast nicht mehr da ist. Kunst und Leben sollen eins werden, das Ziel des Theaters ist Jllusion[9]), ein platter Naturalismus kommt zur Herrschaft. Die Menschen stehen räumlich in einem andern Verhältnis zur Umwelt, und es scheinen die Prämissen zu einem bestimmten Gefühl des räumlichen Daseins überhaupt zu fehlen; denn wie weit das Empfinden für das Dreidimensionale überhaupt und damit das Bedürfnis nach körperlichem Erleben des Raumes geschwunden ist, sieht man daran, daß man den Raum, die Tiefe der Bühne überhaupt ausschalten möchte. „Das unpassende Theater verdirbt durch seine Tiefe alles wahre Spiel“ [10]), und „es wäre zu wünschen, die Spielenden bewegten sich auf dem schmalen Streifen einer Linie“ [11]). Es ist bezeichnend, daß der Schauspieler „verlegen“ wird, wenn er aus der Tiefe herausschreiten oder in

die Tiefe abgehen soll[9]). Danach war dann auch die Bühnenausstattung — natürlich unbewußt — konzipiert. Krüger bemerkt in seiner Abhandlung „Ueber Bühne und bildende Kunst" [12]) ganz richtig, daß der Schauspieler vor Schinkelschen Dekorationen (im Gegensatz zu denen des Barock) sich nicht senkrecht zur Ebene des Bühnenrahmens bewegen könne, sondern nur in dieser Ebene. Es scheint mir deshalb auch mehr durch den räumlichen Stil der Bühne bedingt zu sein, als auf Rechnung des reinen Realismus zu setzen, wenn gefordert wird, alle Vorgänge, die bis jetzt „en face präsentiert" würden, „ins Profil zu ziehen" [13]). Das ist der Stil des Reliefs. Im Zusammenhang damit steht es natürlich, daß man „harmonische Anordnung" auf der Bühne verlangte, d. h. daß keine Person die andere verdecken solle. Ueberschneidungen und Verkürzungen sollen ausgeschlossen sein. Das ganze soll wie ein „Bild" wirken. Welches ist aber nun das Bild der damaligen Zeit? Das vorraffaelische. Dasjenige von großer Simplizität[14]). — Damit ist schon angedeutet, daß all dies kein Spezialproblem der Bühne bedeutet. Es ist das die ganze Kunst in Praxis und Theorie Beherrschende. (Sehen wir einmal, wie wenig Raum Genelli seinen Personen läßt.) Und es geht weiter. Der Impressionismus, die Malerei unserer Zeit, gibt uns nirgendwo Blickführungen in die Tiefe, immer nur die Luftperspektive, vor die wirkliche Tiefe einen Dunstvorhang. Und jetzt, wo wir (angeregt vom Barock) anfangen, wieder tiefräumige Bauten zu errichten, merken wir plötzlich zu unserem Schrecken, daß wir darin verschwinden [15]), uns nicht mehr darin bewegen können und unsern Nachbarn schon nicht mehr sehen. Der Mensch kommt eben gegen den wahrhaften Raum nicht mehr auf, und sein Inneres wird „verlegen" vor der Tiefe. Wie schon gesagt: sein räumliches Verhältnis zur Umwelt ist ein anderes geworden.

Man weiß: jedes Geschöpf von edler Bildung schafft sich seine Erscheinungsform von innen heraus. Nicht allein das Auge ist der Seele Spiegel: die Physiognomie eines Rückens z. B. ist dafür ebenso bedeutsam, wie eine jede Geste. Sehen wir auf den Stichen der Zeit[16]) jene Prachtdekorationen des Barock, von denen wir wirklich sagen können, es gehe das Riesenmaß weit über Menschliches hinaus, so haben wir dabei das unbedingte Empfinden, daß sie doch nur erfunden seien, um der dabei dar-

gestellten menschlichen Figur zu dienen. Sie sind prächtig und fabelhaft, aber nur zu seines, des Menschen Lob, und nicht nur zum Lobe seiner Erfindungsgabe, sondern auch seiner persönlichen Erscheinung. Der Mensch ist nicht allein, wie in der Renaissance, das Maß aller Dinge — das Maß aller Dinge liegt in ihm. Es hat (nicht nur im Religiösen) der Akt der Protestation des Individuums gegen die Autorität des schönen Gleichmaßes stattgefunden. Der eigene „Stil" des Menschen setzt sich auf der Bühne durch gegen den Raum und seine grandiosen Bildungen, wie er auch in der Natur sich durchsetzt, die er auch nur dazu gebraucht, sein künstlerisches Verhältnis zur Welt zu zeigen. Der klarste Ausdruck des neuen Zeitabschnitts ist im Verlauf der weiteren Entwickelung des Schönheitsideals zu sehen. Die Renaissance geht aus auf die Darstellung des Schönen im allgemein menschlichen Schönheitssinne; an der Figur des menschlichen Körpers sucht man Idealform und -proportion darzustellen, so, daß man sagen kann: der schöne Baum ist nur dazu da, die Gattung zu loben. Die spätere Zeit schafft und stellt im Gegensatz dazu dar die persönliche Schönheit, die Schönheit des Gesichts.

Wenn heutzutage der Mensch nicht anders kann oder will, als im täglichen Leben und auf der Bühne nichts anders zu sein als irgendwo im Bilde, so scheint mir das ein monistisches Bestreben[17]). Künstler, die das Stillose des Naturalismus der heutigen Bühne empfinden, gehen in ihrem Streben nach Stil um jeden, und sei es den Preis des Kunstgewerblichen, so weit, die Verschmelzung von Mensch und Dekoration auf der Bühne zu verlangen*), den Menschen nur mehr im Bilde wirksam sein zu lassen. Das wäre nach dem, was zu Anfang des Jahrhunderts angestrebt worden ist, eine logische Entwickelung. Aber es hieße den Teufel mit Beelzebub austreiben. Denn ganz abgesehen davon, daß damit alle intellektuelle Differenzierung aufhören soll, es wird damit ein Widerstand weggeräumt, an dem vielleicht zuerst die Spuren eines für unsere Zeit gültigen „Stils" bemerkbar werden könnten. Man vermöchte da zuerst die Probe aufs Exempel zu machen: wie steht es um das räumliche Da-

*) Ausführliche Literatur darüber u. a. von Peter Behrens. Zusammengestellt bei Fritz Hoeber, Peter Behrens. München 1913.

seinsgefühl der heutigen Menschheit? Die Ausdeutung dessen, wie der Mensch sich in seinem Verhältnis zum Raum fühlt — das ist das eigentliche Problem des Menschen auf der Bühne, ist die sublimste, weil rein menschheitliche Möglichkeit im Problem der Bühne überhaupt: herbeizuführen die Transsubstantiation von Geist und Zeit in den Raum. — Dazu wäre es nötig, nicht Bildbühnen zu schaffen, sondern Raumtheater. Da könnte sich auch praktisch zuerst bei einzelnen und von da aus auf die Menge wirksam das Vermögen einer stilistischen Beherrschung des Raumes ausbilden. Wie weit wir davon noch entfernt sind, zeigten die Vorstellungen des „Oedipus" im Zirkus. Die Männer zappelten, weil sie das Räumige einfach nicht begriffen und aus ihrer Ueberlegung heraus nicht anders konnten. Die Jokaste kam dem Ideal nahe, erstens, weil die Frau rein morphologisch geeigneter zur körperlichen Ausdeutung des Dramas ist als der Mann, dann aber auch, weil sie in ihrem Verhältnis zur Natur instinktiver ist.

II.

Hof- und Nationaltheater in Berlin.

Im vorhergehenden ist schon die Rede gewesen von der internationalen Ausbreitung der mit der Oper verbundenen italienischen Theaterdekorationskunst. Es hat seinen Grund, die beiden in einem Atem zu nennen: stets gemeinsam siedeln sie sich im Laufe des 17. Jahrhunderts an den Fürstenhöfen an. Auch die Geschichte der Berliner Theaterdekoration geht auf die italienische Hofoper zurück. Dabei bleibt sie bis 1786[18]), ohne entwicklungsfähigen Boden, von der Willkür eines Herrschers dirigiert und reguliert — ein in jeder Hinsicht fremdes Gewächs.

Die ersten Opern-Aufführungen mit wahrscheinlich großem Dekorationsaufwand haben — in Saaltheatern — schon unter Friedrich I. stattgefunden[19]). Aber sein Nachfolger läßt das alles vergessen, und die Geschichte der Theaterdekoration beginnt eigentlich erst mit der Thronbesteigung Friedrichs II., tatsächlich erst zwei Jahre danach mit der Eröffnung des ersten, von vornherein zu dem Zwecke erbauten Theaters in Berlin: des Opernhauses Unter den Linden, das noch vollständig den Typ des höfischen Festtheaters darstellt. „Nach beschlossener Opera kann in diesem Hause Redoute gehalten werden. Dazu wird der Boden des Parterre dem Boden gleich erhoben, das Theater selbst aber in einen korinthischen Saal verwandelt[20]).“ — Der Bau faßte 3000 Personen und hatte beim Proszenium eine Breite von 52 Fuß. In der ursprünglichen Form war er im Gebrauch bis 1844 (wo er abbrannte und von dem jüngeren Langhans mit kleinen Abweichungen wieder aufgebaut wurde), und seit 1816 sind Schinkelsche Dekorationen dort gebraucht worden.

Bemerkenswert ist ein Dokument (mitgeteilt von Schneider a. a. O.), aus dem zu ersehen ist, daß Friedrich gleichzeitig mit dem Bau des Hauses für die italienische Oper die Errichtung eines solchen für das deutsche Schauspiel geplant hat. Doch ist

es damals nicht dazu gekommen, und das deutsche Schauspiel hätte auch noch nicht genug innere Entfaltungsmöglichkeit für ein so großes Format besessen. Allerdings war es nun auch, nachdem es diese erlangt hatte, bis 1786 auf sich selber und kleine, armselige Bühnen angewiesen. Für die Geschichte der Theaterdekoration kommt es deshalb bis 1787 überhaupt nicht in Betracht — und dann erscheint es im Grunde auch nur als ein neu eröffnetes Feld für die italienisch-operalische Dekoration.

Wie schon angemerkt, erfolgte 1787 die Überweisung des Königlichen französischen Komödienhauses auf dem Gensdarmenmarkt[21]) an die Doebbelinsche Gesellschaft, die damals das deutsche Schauspiel auf einer Bühne in der Behrenstraße vertrat.

Dieses Theater wurde bis zum 31. Dezember 1801 benutzt, dann, am 1. Januar 1802, das neue, von J. G. Langhans neben dem alten errichtete Schauspielhaus in Benutzung genommen. Dieses Haus, wegen der Form des Daches der ,,Sarg" genannt, faßte 2000 Personen. Die Bühne, auf der noch Schinkelsche Dekorationen gestanden haben (das Haus brannte im Jahre 1817 ab, wobei u. a. Schinkels Dekorationen zur ,,Undine" zugrunde gingen), war $41^1/_2$ Fuß breit und 34 Fuß hoch. Den oberen Teil des Bodens nahm der Dekorations-Malsaal ein. Der Malersaal des neuen Hauses, das Schinkel 1817 bis 1821 buchstäblich auf den Umfassungsmauern des alten errichtete, befindet sich über dem Zuschauerraum, da hier aus allerlei praktischen Gründen, dabei nicht zuletzt ,,zur Conservierung der Malerei" die neue Einrichtung angewandt worden ist, die Dekoration grade hinaufzuziehen[22]), wobei der Boden benutzt wird. Für das Dekorationsmagazin, das sich früher gefährlicherweise über dem Zuschauerraum befunden hatte, schafft Schinkel den Unterbau, der ,,zugleich viel zum edlen Styl des Gebäudes beiträgt, indem die Architektur dadurch über die gewöhnlichen Stadtgebäude hinausgehoben wird"[23]).

Im Opernhause war ein besonderer Malsaal nicht vorgesehen. Die Dekorationen wurden auf der Bühne, und wenn die Proben anfingen, auf dem zur Redoute heraufgeschraubten Parterre gemalt[24]). Er war deshalb überflüssig, weil die Bühne den größten Teil des Jahres zur Verfügung stand: Aufführuugen fanden nur zur Karnevalszeit und bei Gelegenheit außergewöhnlicher Hoffestlichkeiten statt. Gegeben wurden jährlich meist nur zwei

italienische Prunkopern, die, nach irgendeinem mythologischen Ereignis, später auch nach Corneille oder Racine zusammengestellt[25]), in italienische Verse gebracht und von einem der Hofkomponisten Friedrichs in Musik gesetzt wurden. Doch verfiel allmählich, schon unter Friedrich selbst beginnend, die italienische Oper in Berlin. Der Niederbruch Preußens machte ihr den Garaus. Als das Haus nach den Unglückstagen wieder eröffnet wurde, gehörte es der deutschen Oper.

Was die Bühnenausstattung auf diesem Theater betrifft, so kann man sagen: sie ist unter Friedrich II. und dann wieder unter seinem Nachfolger selbst für die Begriffe der damaligen Zeit eine reiche gewesen[26]). Man darf an die Opernaufführungen des 17. und 18. Jahrhunderts beileibe nicht den Maßstab anlegen, den wir heute zu führen gewohnt sind. Wir kämen zu einer vollständigen Verurteilung, und in der Tat kann man hören, die Menschen seien oberflächlich und prunksüchtig gewesen, die wahre Kunst des Theaters aber hätten sie nicht gekannt. — Wir haben zu sehen verlernt, und darum kennen wir auch die Orgien des Auges nicht mehr. Das Barock kannte sie. Die Musik in der Oper war ihm dazu da, die rhythmische Erfüllung des Raumes der Bühne mit beweglicher Figur (dazu machte man auch Architektur und Plastik) tönend zu begleiten. Wer von „künstlerischer Augenlust“ spricht, trifft das Richtige. Es ist der Rausch des Raumes.

Auch die Musik des Gesanges, in ihrem Verhältnis zum Sänger, wird vollkommen körperlich erlebbar. Wenn je, dann ist hier in besonderm Sinne der Ausdruck am Platze, die Musik sei dem Sänger auf den Leib geschrieben. Er kann sie ohne Schwierigkeit in die Geste umsetzen.

Wie szenisch-körperlich diese Musik erfunden ist, merkt man beim Anschauen der Stiche vom Theater jener Zeit. Es gehören nicht allzu feine Ohren dazu, um da heraus zu hören, wie die Arie (die schöne Pose des Gesangs) sich beim Sänger umgesetzt hat in ein körperliches Motiv. Es ist scheinbar kein Wert darauf gelegt, festzulegen, was der Schauspieler darstellen soll, und man vermöchte es manchmal schwerlich anzugeben, aber man sieht, wie alles auf die große Form des körperlichen Habitus und die heroische Sprache der Geste hin gepreßt ist — Begriffe, für die der Germane dem Romanen und seiner Kunst gegenüber nie

die richtige Wertschätzung aufbringen wird, weil sie ihm nicht im Geblüt liegen.

Und nun vergegenwärtige man sich, wie es werden mußte, als diese Ansprüche der — vom deutschen Standpunkt aus betrachtet — vollkommenen Äußerlichkeit mit ihrem ganzen Apparat von Lichtmassen und Dekorationen mit endlosen Perspektiven an das deutsche Schauspiel gestellt wurden. So wie dieses damals (1787) war, mußte es den Anfang seines Endes vorstellen. In der Tat ließ die glänzende Pracht es ergrauen. Das Licht stellte seine Künstler buchstäblich in Schatten*).

Wir haben gesehen, daß Friedrich II. seinen Plan, ein Haus für das deutsche Schauspiel zu bauen, diesem seine Unterstützung angedeihen zu lassen, nicht ausgeführt hat, und daß das deutsche Schauspiel bis zum Jahre 1787 auf kleine und ärmliche Bühnen angewiesen war. Das führte notgedrungen zu einem Stil der Darstellung, der, auf das Fehlen der Dekorationen eingehend, den Schwerpunkt in das mimische Spiel im engeren Sinne und auf das Sprachproblem legte. Daß das nur mit der künstlerischen Absicht auf Natürlichkeit geschehen konnte, versteht sich von selbst.

Es gibt eben auf die Dauer bei einer Kunstübung keine äußeren Umstände; sie setzen sich direkt in innere Kunstverhältnisse um und bewirken dazu, wenn sie so liegen wie hier, durch ihre Bedingung der Organisation gleichzeitig eine Zuchtwahl des Künstlers: Nur Leute, die wirklich den Beruf zum Theaterspielen in sich trugen, gingen damals zur Bühne. Indem die Umstände so nur bildungsfähiges Schauspielermaterial, anderseits nur eine einzige Problemstellung zuließen, führten sie zu einer klassischen Periode naturalistischer deutscher Schauspielkunst mit Schroeder, Fleck und der Unzelmann. — Und ohne weiter auf die ursächlichen und grundsätzlichen Zusammenhänge von Ausstattung, Schauspiel und Literaturstil einzugehen, kann man sagen: umgekehrt wirkten die berlinischen Verhältnisse zurück auf den Charakter der damaligen theatralischen Dichtung und bewirkten die Entwicklung und Ausbreitung des bürgerlichen Schauspiels in unserer Literatur[27]). In die pom-

*) Zu ersehen aus einem Brief Ifflands an die Theater-Kommission (General-Intendantur).

pösen Verhältnisse des königlich subventionierten Theaters gebracht, mußte diese naturalistische Richtung in Darstellung und Literatur notwendig schon aus szenisch-formalen Gründen bergab gehen. Man wehrte sich noch und gab die „Räuber" zum Beispiel gut bürgerlich-moralisch, wie Stiche des Chodowiecki bewiesen, aber es nützte nichts mehr. Die große Bühne bot andere Möglichkeiten und verlangte nach Werken und einem schauspielerischen Stil, jene zu entwickeln. Nach Lage der Verhältnisse mußte in Berlin das historische Deklamationsschauspiel beginnen.

„Um die Hälfte der neunziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts erwacht im Publikum die Lust an Dekorationsaufwand und dergleichen," sagt die Theatergeschichte von heute[28]). Das ist im Ausdruck zwar nicht ganz präzis, denn der Wunsch des Publikums ist sicher nur der Wind einer Bewegung des Systems, und es verlangt nicht, wenn dies keine Veranlassung dazu gibt — aber für den objektiven Tatbestand bezeichnend. Und wie sich so oft ein gewordener Zustand positiv weniger stark in der Geschichtschreibung der Zeit ausdrückt als in der Reaktion, so auch hier. Die Satiren Tiecks[29]) geben das beste Bild von berlinischer Schauspielkunst und Dekoration um die Jahrhundertwende.

Der Tod hatte aufgeklopft. Nicht herrisch und groß mit dem Zeremonienstab, sondern mit der Krücke. Mit dem Theatermaler Verona war die Kunst der italienischen Theaterdekoration in Berlin alt geworden. Sie arbeitete noch mit den alten Mitteln, aber nunmehr ohne rechte Ueberzeugung, und ohne sich für den schönen Betrug noch recht ins Zeug legen zu können. Man hat eigentlich keine anderen Regeln als die der alten Schule, aber die Theaterdekoration soll nun einen Sinn bekommen — in dem Augenblick, wo man das dazu tut, wird die prunkhafte Phantastik zum platten Unsinn. Kahl und auch sonst unschön. Man kann sagen: der Schaum im Glase ist zur Kruste geworden.

Wann immer eine Kunst sich mausert (und das geschieht, wenn sie neue Prinzipien aufsteckt), schwächt sie dieser Prozeß. Gegen Einflüsse von außen ist sie dann natürlich besonders wenig widerstandsfähig. Nun steht gerade die hier in Betracht kommende, an und für sich schon heillose Vereinigung — sage Verquickung — unter einem besonders unseligen Stern. In Berlin war der

Rationalismus Nicolais am Himmel, und der Inkubus Theater steht ersichtlich in seinem Zeichen. Bis dahin war der schauspielerische und szenische Stil der beiden Kunstformen des gesprochenen Dramas und der Oper ihr Symbol gewesen, jetzt stellen sie sich in Allegorien dar. Die Allegorie als solche hat aber mit der Kunst nichts zu tun, denn sie ist nicht der naive, vollsinnliche Ausdruck für den geistigen Inhalt, sondern etwas gedanklich Gefundenes, eine Andeutung für den Intellekt. — Das rationalistische Element lag schon in dem einen der beiden Kontrahenten begründet, aber daß es so die Überhand behält, das ist ein Einfluß der Stunde.

Man trifft das Wesen des Theaters, wie man es damals sieht und hört, wenn man den Finger auf die Diskrepanz von künstlerischer Absicht und Meinung legt. Im Stil der Darstellung wie in der Dekorationskunst finden wir von nun ab die Absicht auf den rationalistischen Realismus, dies aber mit dem Gedanken an eine blendende Wirkung. Tatsächlich wird damals die schöne Natürlichkeit des schauspielerischen Stils zu einem gesuchten Naturalismus, zur analysierenden Technik*). Die Darstellung besteht in der Vorführung einer Reihe von naturalistischen Einzelzügen, die aber virtuos gebracht werden. — Die prunkhafte Opernausstattung als Institution erobert das Theater, aber wie es meistens so ist: der Eroberer nimmt die Zivilisation des neuen Landes an. „Die Dekorationen der alten Opernbühne hatten sich in Kompositionen bewegt, denen die Bezeichnung des Musikalischen gegeben werden dürfte: jetzt sollen Kompositionen geschaffen werden, die der tieferen Realität, welche das Werk der Poesie fordert, entsprächen[30]).“ Tiefere Realität heißt damals schon historische Realität, und man fängt an, die unter diesem Gesichtspunkt behandelte große Dekoration als notwendig beim Drama zu empfinden. Sie rationalisiert später ganz und scheint dann als juste milieu unumgänglich zu sein; aber es ist hier gleichgültig, unter welchem Vorwand man der Dekoration Tür und Tore öffnet, die Hauptsache bleibt an dieser Stelle, daß im Jahre 1819 ein hochgebildeter Mann und zugleich einer der wenigen, die den Rummel nicht mitmachen (F. Staegemann)[31]) aus Berlin schreiben kann: „Unser Theater erschöpft sich in

*) Groß a. a. O.

Dekorationen. Jetzt sehen wir Aranjuez, wie es leibt und lebt. Ich habe an Graf Brühl deshalb folgende Zeilen adressiert:

Man sieht Aranjuez, daß man sich täuschen könnte,
Nun gieb den Carlos auch natürlich, nach Slovente[32]).“

Und im Gegensinne steht da von demselben (30. September 1818): „Was werden Sie sagen, daß ich noch nicht die ‚Ahnfrau‘ und die ‚Sappho‘ gesehen? Aber die Schauspieler sind schuld.“ — Und vom 1. August 1818 : . . . . „Fünf Akte durch die Sappho-Wolf zu sehen, würde mich zu sehr ermüden; das muthe ich mir nicht zu; wenn es noch die Schröder wäre[33])[34])!“

Mit den letzten Zitaten stehen wir schon in der Epoche der Schinkelschen Tätigkeit im Fache des Theaterdekorationswesens. Seine Ansicht von dem, was auf der Szene der „Auszierung“ recht und dem Schauspieler billig sei, war ursprünglich eine andere als die gewesen, die seine Dekorationen von Anfang an propagiert haben. Unten, S. 48, wird versucht, die Verhältnisse genauer darzulegen und den Umschwung zu charakterisieren. Er war bei Bearbeitung des ersten Auftrags für den Entwurf einer Dekoration (1815, für die „Zauberflöte“) schon eingetreten, nachdem sich Schinkel noch zwei Jahre vorher im Sinne Tiecks und der Dekorationsprinzipien des alten Schauspiels erklärt hatte (s. S. 48). Mit einer natürlichen Entwicklung ist das nicht zu erklären, die Sache ist nicht recht geheuer, und man kann wohl mit Recht annehmen, daß der Auftraggeber, Intendant Graf Brühl, bedingend eingewirkt habe. Der artistische Charakter dieses Mannes als ein vielseitiger Kunstfreund und schauspielender Dilettant ließ ihn die Hauptsache der Bühne im „lebenden Bilde“*) sehen. Dagegen meinte er der dramatischen Kunst als solcher nur den untersten Platz in der Reihe der Künste anweisen zu können*). Auch ganz ohne die zeitlichen und lokalen Prämissen würde das zu einer Überwertung der Dekorationen geführt haben. Im Verein nun mußte das die Schauspiel- und Dekorationskunst aus aller auch nur einigermaßen gesunden Relation bringen. Die speziellen Verhältnisse kamen dem entgegen: der Graf Brühl hatte seinen Posten mit der einzigen Bedingung von seiten des Staatskanzlers Hardenberg erhalten:

---

* Neue Kostüme auf den beiden Kgl. Theatern zu Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl. Berlin 1817.

„Machen Sie das beste Theater in Deutschland und danach sagen Sie mir, was es kostet“ *). — In dem Kampf, den Brühl daraufhin zwischen den Dekorationen und der Schauspielkunst (die er übrigens direkt durch seine bureaukratische Wirtschaft zugrunderichtete) entbrennen ließ, spielte Schinkel als dienendes Glied eine wichtige Rolle. Auf seinen Entwürfen steht der Ruf einer großen Zeit glänzender Dekorationen an den Königlichen Theatern zu Berlin.

*) Eduard Devrient: Geschichte der Deutschen Schauspielkunst. Neu-Ausgabe. 1905. II. Bd., S. 185.

III.

Schinkels Theaterdekorationen.

1.

Ein Entwurf zu einer Theaterdekoration (Schluß-Szene zu der Oper „Iphigenia auf Aulis") findet sich schon unter den Jugendarbeiten Schinkels[35]. Als einundzwanzigjähriger Architekt hat er ihn im Jahre 1802 auf der Ausstellung der Akademie gezeigt[36]. Der Entwurf, der nicht aufzufinden ist, wird weder späterhin von Schinkel, noch von seinem kritischen Biographen[37] erwähnt. Ausgeführt ist er wohl niemals worden.

Ein Jahr nach jener Ausstellung hat Schinkel gegen den Rat seiner Verwandten und des Vormundes (der Vater war früh gestorben) seine junge Tätigkeit als Architekt in Berlin aufgegeben und seine erste große Reise angetreten, die ihn über Dresden, Prag, Wien, Triest, durch Istrien, über Venedig, Florenz und Rom nach Neapel und Sizilien, von da über Mailand, Paris zurück nach Berlin führt. Hier trifft er anfangs 1805 wieder ein. — Es ist nichts bekannt darüber, daß Schinkel versucht hätte, seine praktische Tätigkeit gleich wieder aufzunehmen — jedenfalls hat er in dem laufenden Jahre nichts gebaut, und im folgenden, 1806, machten die Kriegsumstände und schließlich der Einmarsch der Franzosen der Bautätigkeit in Berlin überhaupt auf Jahre hinaus ein Ende. Man kann bei Schadow nachlesen[38], wie es damals um die Lage der Künstler bestellt gewesen ist, wobei man noch bedenken muß, daß Maler und Bildhauer bei Gelegenheit kriegerischer Invasionen selten ganz schlecht daran sind. Die Fremde mag ihnen stets den einen oder anderen Liebhaber und Besteller herbeiführen (man denke an den Königsleutnant aus „Dichtung und Wahrheit"!), und auch der Einheimische möchte ihnen gegenüber mit Ankäufen weniger zurückhaltend sein. Die Kapitalanlage in Werken der immobilen Architektur aber ist ihm zu riskant und müßte auch gleich größere Dimensionen annehmen. Schinkels Lage als

Architekt wäre trostlos gewesen. Aber er hatte die Reise, von der er zurückgekommen war, mehr als Maler denn als Architekt gemacht[39]) und war schon daran gegangen, die zahlreichen Anregungen zu bildhaften Kompositionen, die er teilweise in Skizzen und Studien festgehalten und in seinen Briefen und Tagebüchern fixiert hatte, zu verarbeiten. Aus Neigung — und die Not der Zeit läßt nichts anderes zu — malt er in den folgenden Jahren (1806—1815) eine ganze Reihe von Kompositionen landschaftlich-architektonischen Charakters[40]) und seit 1807 auch ein Bild oder mehrere Bilder zunächst für ein Panorama und dann, von 1808 an, für die vollendetere Form des Dioramas, wie es damals von M. Gropius unter dem Namen „Gropius'sches Theater" in der Französischen Straße geführt wurde. Diese „perspektivisch-optischen Bilder"[41]) stellten schöne Gegenden mit interessanten Bauwerken dar oder gaben die Landschaft dieser Architekturen allein. Die Bilder waren verfaßt entweder nach Schinkels eigenen Reiseskizzen oder nach literarischen Berichten unter Zuhilfenahme illustrierter Reisebeschreibungen[42]).

Im wesentlichen stellt das Dioramabild schon die Bühnendekoration dar. Im Gegensatz zum „persönlichen" Panorama, bei dem der Standpunkt des Beschauers im Bilde selbst liegt, das eine Umsicht ins Runde darstellt, bleibt der Zuschauer beim Diorama in einem besonderen Raume, „vor welchem sich der Zauberspiegel (das gemalte Bild) enthüllt". Der Zuschauer steht ungefähr dreißig Fuß vom Bilde ab und erblickt dasselbe durch einen langen Säulengang, der „durch seinen künstlichen perspektivischen Bau weit über die Wirklichkeit verlängert scheint[43])." Das Bild im weiteren Sinne setzt sich zusammen aus dem Prospekt und mehreren Kulissen. Die Staffage wird gebildet aus angemalten beweglichen Figuren, und an besonderen Tagen sind die Bilder mit passender Musikbegleitung gezeigt worden. Die Beleuchtung war eine künstliche.

Nachdem, wie gesagt, damit die Bühnendekoration im Prinzip schon vorhanden war, hat es noch bis zum Jahre 1815 gedauert, bis Entwürfe zur wirklichen Bühnendekoration von Schinkel verlangt, ausgeführt und auf dem dramatischen Menschen-Theater zur Anwendung gekommen sind.

Als Bartolo Verona 1813 starb, hatte Schinkel, der seit 1810 in königlichen Diensten stand[44]) und damals, 1813, Ge-

heimer Ober-Bauassessor war, die Gelegenheit für günstig gehalten, bei Iffland auf seine Verwendung im Fache der Theaterdekorationsmalerei unter ganz außergewöhnlichen Bedingungen anzutragen (er wollte ohne Honorar die Entwürfe liefern)[45]. Iffland hat darauf diplomatisch ablehnend geantwortet und sich beeilt, den Dekorationsmaler Burnat, der seit 1803 ein Wartegeld bezog und seit 1811 auch beim Theater beschäftigt wurde, beim König als Nachfolger Veronas in Vorschlag zu bringen. Damit konnte Iffland den Staatsrat Oelßner aus dem Finanzministerium abweisen, der ihm kurz nach der privaten Bemühung Schinkels diesen gleichsam offiziell auf dem Wege über das zuständige Handelsministerium bei der Neubesetzung der Veronaschen Stelle als den Kandidaten der Akademie präsentierte[46]. — Burnat hat die Stelle bekommen, und Schinkel ist während der Ifflandschen Direktion und auch von der nach seinem Tode eingesetzten interimistischen Kommission nicht beschäftigt worden.

Als im Jahre 1815 alle Personalangelegenheiten neu geregelt wurden, verschwand die Kommission und an ihre Stelle trat mit dem Grafen Brühl, dem ersten Intendanten der Königlichen Schauspiele, ein Verehrer Schinkels[47]. Eine seiner ersten Taten ist es, Burnat beiseite zu schieben und Schinkel an seine Stelle zu setzen. Für die ungemein prunkvolle Neu-Inszenierung der „Zauberflöte" liefert Schinkel die Entwürfe zu zwölf neuen Dekorationen[48] (die Vorarbeiten beginnen schon früh im Jahre 1815); und am 18. Januar 1816 stehen zum erstenmal Schinkelsche Dekorationen auf der Bühne. Die Vossische Zeitung berichtet unterm 20. Januar des Jahres von einem großen Erfolg. — Von da an bis zum Jahre 1832 hat Schinkel zu im ganzen 32 Stücken jederlei Genres je eine Dekoration oder deren mehrere entworfen, je nachdem wie weit der Hof Interesse an dem Werk nahm[49]. Seine Arbeit im Fache der Theaterdekoration ist ausschließlich für die Königlichen Theater bestimmt gewesen, und zwar beschränkt sie sich auf den Entwurf; die Ausführung besorgen die Dekorationsmaler Karl Gropius (der auch selbständig Dekorationen entworfen hat) und Köhler und Gerst[50]. Von den ausgeführten Dekorationen ist nichts mehr erhalten, dagegen kannte man bisher rund 93 mehr oder weniger ausführliche Entwürfe in Öl- und Wasserfarben, von Zeichnungen in Tusche,

Kohle und Bleistift, die sich im Schinkel-Museum befinden, und einen Entwurf aus dem Besitz der Nationalgalerie.

Im Verlauf meiner Arbeit im Schinkel-Museum konnte ich die Zahl um 25, bisher nicht als solche erkannte Zeichnungen zu Dekorationen erhöhen. Außerhalb des Museums fand ich noch eine Zeichnung und einen farbigen Entwurf[51]).

Selbst jetzt ist aber die Reihe des Vorhandenen im Vergleich mit der aus der Aktensammlung der Königlichen Intendantur stammenden Liste von gelieferten Theaterdekorationen (vgl. Anhang II) mangelhaft. Es fehlen die Dekorationen zu mehreren Stücken überhaupt, zu andern sind sie nur teilweise vorhanden. Einige der im Original fehlenden Entwürfe kennen wir auch aus Reproduktionen[52]).

Nachdem der Weg festgestellt ist, auf dem Schinkel schließlich zur Betätigung auf dem Theater gelangte, bleibt die alles begründende Frage zu tun: Warum drängte Schinkel sich gerade auf den Weg zur Theaterdekoration? — Diese Frage nach den psychischen Gründen kommt nun weniger in ihm persönlich zum Austrag als in seiner Zeit. Sie ist die Frage der damaligen Kultur überhaupt. Wie eng zur Zeit der Romantik die seelischen, suchenden Beziehungen zwischen Theater und Leben und umgekehrt sind, darüber spricht Groß in seiner bereits oben Seite 17 zitierten Studie. „Natur, Leben und Poesie sind nur eins, also jede Kunstäußerung ist Äußerung des Lebens. . . . Zwei Arten von Dichtungen gibt es, in denen sich die Formen aller andern zur Gesamtwirkung verknüpfen: neben dem Roman die dramatische Poesie. Drama und Theater hängen aber auf das engste zusammen, der Weg zur Bühne war von hier aus nicht mehr weit. Eine Art von Kreislauf ist damit beendet. Zu dem Leben, dem man soeben (in die Kunst) entflohen war, kehrt man auf diesem Wege zurück. Aber nicht zu dem Leben an sich, nur zu einem Scheinleben. Die Wirklichkeit war dem romantischen Geiste ja zu rauh gewesen. Auf dem Theater war es, als sähe man sie hinter einem verklärenden Schleier wieder erscheinen, als könne man ‚alle Szenen des Menschenlebens‘ hier in poetischer Erfüllung durchleben.“

Und nun muß man sich stets vor Augen halten, daß die Charaktere der damaligen Zeit in ihrem Sein und Wollen viel enger mit ihr verknüpft sind als heutzutage. Es ist nicht allein

die Zeit des politischen und ästhetischen, auch die des menschlich-sozialen Quietismus. Wir werden noch darauf zurückkommen: man fühlte sich in jedem Betracht nur im Bilde, malerisch im besondern Sinne — gleichzeitig aber als Persönlichkeit. Und dann, diese Leute, die „armen Schwebenden, von jedem Hauche der Atmosphäre und der Umstände abhängig"*), waren nicht nur empfindlich gegen äußeren und meteorologischen „Hauch"**) (das Wort Strömung ist schon zu scharf), sondern auch gegen jeden geistigen. — So kommt es, daß sich in jedem Charakter die Kultur und ihre Richtung umfassender und eingehender spiegelt. (Ja, sogar das Morphologische scheint sich demnach zu nähern. Man kann die Köpfe der Zeit gleich an der Ähnlichkeit erkennen. Das geht natürlich zum Teil auch auf die waltende Porträtauffassung im allgemeinen zurück.)

Auch Schinkel trägt als Mensch, in seinem Wollen, die Züge seiner Zeit und die stilistischen Absichten seiner Kunst sind ganz zeitgemäß; von den Einflüssen des äußeren Apparats ganz abgesehen — obgleich man sie aus Schinkels Entwicklung nicht eliminieren darf. Es ist der Beweis einer Überschätzung Schinkels (oder sollte es mehr die Geringwertung Michelangelos sein?), wenn man in dem Museum seines gezeichneten und gemalten Werkes seine Statue neben der Michelangelos aufgestellt hat. Aber in einer Hinsicht gibt es zu denken: auf beider Werke sind in der Ausführung und damit in der weiteren Konzeption die politischen Zustände von nicht geringem Einfluß gewesen. Ich spreche nicht von der Eventualität der Tatsache an sich, daß sie unter ruhigeren Umständen vielleicht mehr geschaffen hätten, sondern meine, daß ihnen mehr „Gelegenheiten" im Goetheschen Sinne gekommen wären. Und schließlich gilt auch beim Künstler: Wirkung erzeugt Gegenwirkung. Auf ein fertiges Werk einer Art erholt er sich bei einem der andern. Wir sehen das mehrfach bei Dürer.

Schinkel kam Mitte der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts nach Berlin. Das Theater spielte damals schon eine große Rolle, und von der Wirkung eines Fleck auf künstlerische Naturen kann man sich bei Tieck überzeugen: Er wollte damals unter dem Eindruck jenes Schauspielers selber zur Bühne gehen.

*) Pückler a. a. O., Bd. 5, S. 127.

**) Die Rahel notiert über jedem Brief das Wetter; nicht als Stoff, sondern als Stimmungsfaktor.

Iffland brachte in der Theaterbegeisterung keinen Umschwung, und sie blieb nicht auf die rein literarischen Künstlerkreise beschränkt. Die jungen Leute in der Umgebung Schadows (also wohl zur Hauptsache bildende Künstler) deklamierten Stellen aus Shakespeare und Lessing auswendig her. Tassaert der Sohn, Burnat und Franz Krüger spielten auf einer improvisierten Bühne im Packhof den Hamlet[53]). Und daß auch Schinkel in einem interessierten Verhältnis zum Theater stand, beweist der Entwurf zu einer Theaterdekoration im Jahre 1802[54]). — Im selben Jahre fügt Schlegel in seinen „Vorlesungen" zu der Praxis und der Begeisterung die Theorie der Schauspielkunst. Es sind keine direkten Verbindungen Schinkels zu jenem Kreise nachweisbar, aber die nachher von ihm vertretenen Ideen machen sie wahrscheinlich. Dort würde sich dann Schinkel wohl auch den letzten Rest zu jener Begeisterung für die Gotik geholt haben, die ihn dann auf seiner ersten Reise (1803 bis 1805) über die Werke der antiken Kunst hinwegsehen läßt[55]). Eine Stelle des damals (1804) geführten Tagebuches beweist nachträglich noch die Lektüre Shakespeares zu seiner ersten Berliner Zeit (auf der Reise selbst führte er — nach Waagen — Fichtes Werke mit sich). Auf dem Wege nach Rom „bemerkt man Untergemäuer (Gewölbe einer uralten Stadt, deren Gebäude größtentheils in den Felsen gehauen waren), die jetzt Höhlen und katakombenähnliche Schlupfwinkel bilden und dicht mit Laub umzogen sind. Ein reißender Bach stürzt durch einige dieser Höhlen in die Mitte des Thals. Die Nacht war schon angebrochen, als ich in die Tiefe stieg; man hatte in einer der Höhlen ein lebhaftes Feuer gemacht, über welchem ein Kessel auf einem mächtigen Dreifuß wirbelnden Dampf aus der Höhle blies. Der Anblick war überaus frappant; — in der wüsten, abgelegenen Gegend, unter Ruinen, Felsen und reißenden Wassern ein Feuer, welches alle Gegenstände in der Finsternis sonderbar macht, — das wirkte höchst romantisch und führte die Szenen des Oberon und Macbeth's Dämonentänze lebhaft vor meine Einbildungskraft"[56]). — Zugleich können wir hier den Finger auf ein passendes Beispiel dafür legen, wie das Literarische (im üblen Sinne), von dem damals jede Gattung der Kunst angegriffen ist, auch über das Gefühlsleben kommt und den sinnlichen Eindruck schon im Keime behelligt. — Ähnlichen Fällen,

wo die Natur als Dekoration an literarische Reminiszenzen geschoben wird, können wir bei Schinkel noch öfter begegnen. Daraus entstehen dann (entsprechend fast überall in seiner Zeit) die landschaftlichen Kompositionen, von denen später noch ausführlich zu sprechen sein wird. —

Bei der Rückkehr von seiner Reise, bei der er es nicht versäumt hat, die großen Theater von Neapel, Rom, Mailand, Turin usw. der Reihe nach kennen zu lernen und auch auf ihre technischen Einrichtungen hin zu untersuchen[57]), findet er in Berlin an der Theaterfreudigkeit nichts geändert. Ja, man kann auf das Theater überhaupt nicht mehr verzichten: auch während die Franzosen Berlin besetzt halten, wird weitergespielt. — Man muß wohl annehmen, daß Schinkels ideelles Verhältnis zum Theater damals nicht locker geworden ist und daß er das reale so weit pflegte, als ihm seine Einnahmen erlaubten. Jedenfalls ist er im Jahre 1813 beim Tode Veronas gleich auf dem Plan und mit der bereits erwähnten Eingabe bei Iffland. Die Hauptsache — die Beschäftigung im Fache des Dekorationswesens — wird ihm abgeschlagen, aber ein anderer Punkt wird ihm gewährt: er darf in Zukunft das Schauspielhaus ohne Zahlung eines Eintrittsgeldes besuchen*). Davon scheint er reichlich Gebrauch gemacht**) zu haben, und als Ergebnis seines stets praktisch orientierten Interesses entsteht noch im selben Jahre sein Plan zu einem Umbau der Bühne des Nationaltheaters. — Daß er es zwei Jahre danach, im Jahre 1815, als Geheimer Ober-Baurat nicht verschmäht, für Theaterdekorationen zu zeichnen, beweist auch die Wichtigkeit, die das Theater nun erst recht eigentlich gewinnt***). In Ermangelung eines öffentlichen Lebens und kultureller Probleme, die man hätte lösen dürfen, entstand unter reaktionärem Druck die Theatermanie†), die sich später ganz auf die Schauspielerverehrung wandte und da recht groteske Formen annahm.

---

*) Laut Brief Ifflands in der General-Intendantur.

**) Laut Brief Schinkels ebenda.

***) Boehn: Kultur und Mode. Leipzig 1905.

†) Als es noch schön war, schrieb die Rahel (Rahel: Briefe. Berlin 1843): „Eine Stadt ohne Theater ist für mich wie ein Mensch mit zugedrückten Augen, ein Ort ohne Luftzug, ohne Kurs. In unseren Zeiten und Städten ist das ja das einzige Allgemeine, wo der Kreis der Freude, des Geistes, des Anteils und des Zusammenkommens aller Klassen gezogen ist.“

2.

Ganz allgemein muß man sagen, daß der noch kein Maler ist, der nach der Natur oder aus seinem eigenen Besitz an „Bild" einen schönen und künstlerischen Entwurf zu machen versteht. Er muß ihn auch zum Bilde gestalten können, das heißt, ihn durch lange Arbeit hindurchbringen, ohne daß er an Kraft der Anschauung verlöre. Die Romantik ist anderer Ansicht gewesen. Für sie, die den Wert eines Kunstwerks überhaupt mehr in den Künstler verlegt als in die formale Erscheinung, gilt die Konzeption als die Hauptsache. Der Zentralbegriff ihrer Ästhetik, wie er sich in Herder schon ankündigt und bei Wilhelm von Humboldt durchschlägt, ist darum der der „inneren Form". Goethe hat ihn so für das künstlerische Subjekt geprägt: „Das wahre dichterische Genie ist in sich selbst vollendet; mag ihm Unvollkommenheit der Sprache, der äußeren Technik oder was man sonst will entgegenstehen, so bleibt doch die innere Form, der doch am Ende alles zu Gebote steht."

Die Frage der Priorität zwischen Kunst-Theorie und Praxis oder Praxis und Kunst-Theorie ist nicht zu entscheiden, jedenfalls war das damals die Meinung, und daraus erklärt sich der geniale Dilettantismus in der Erscheinung so vieler künstlerischer Naturen der zusammenhängt mit der Vielseitigkeit in allen Gattungen und den technischen Mängeln in der Ausübung jeder einzelnen. — Mehr oder weniger bewußt sehen auch wir heute jene Kunst durch diese Meinung, indem wir ihr Wollen für ihr faktisches Können setzen. Daneben stört uns aber besonders in der Malerei noch ein Wollen, das wir unhistorischerweise als ein falsches Wollen zu bezeichnen geneigt sind, das, sei es nun Symbolistik, Sinnigkeit oder was sonst noch „Literarisches", aus der mangelnden Leidenschaftlichkeit der Empfindung in den Formen einer bestimmten Gattung zu erklären ist, weiterhin aber, wenn es sich in der Uebernahme eines fremden Stiles ausdrückt, ein Zeichen ist für die Schwäche und Direktionslosigkeit des körperlichen, will sagen räumlich-kubischen Erlebens überhaupt.

Fremd, aber nicht unverständlich ist uns auch die gemalte Kunst Schinkels, Landschaften mit Architektur und Staffage. Sie ist die Kunst ihrer Zeit. Die ausgeführten Bilder erscheinen uns tot, pedantisch aufgebaut und gemalt, hart in der Farbe.

Belebte und unbelebte Form von einem starren (antiken) Schönheitsideal bezwungen. Alles in allem: nicht wie von selbst geworden, aber wie mit dem Intellekt gemacht. — So sieht auch die große Mehrzahl seiner farbigen Dekorationsentwürfe aus — wenigstens fast alle diejenigen, die nach 1819, nach Beginn seiner eigentlichen Bautätigkeit gemacht sind. Es ist, als ob nun alles Blut, alle Erfindung in die praktischen Aufgaben flösse. Das Bauen auf der Leinwand war nur ein Interim. Und je weiter er kommt in seiner Auffassung von seiner architektonischen Aufgabe, um so mehr stirbt die innere Lust zu den irrationalen Dingen: die letzten Dekorationen sind ganz mit dem Intellekt gemacht und ohne Anschauung. — Wenn man aber wissen will, was Schinkel eigentlich gekonnt hat, so muß man seine Zeichnungen ansehen. Ueber der Ausführung ging dann vieles (manchmal alles) von der Anschauung an die sinnreiche Absicht verloren.

Eine Zeichnung ist auch das innerlich größte Blatt aus der Reihe der Theaterdekorationen und der Studien dazu: die Federzeichnung zum Schlußbild der „Zauberflöte". Hier ist zugleich einmal ein Fall, wo Schinkel den Ton auch im Bilde festhalten konnte. Die Größe seiner eigenen Gesinnung muß ihn gepackt haben.

Die Zeichnung (s. Anh. III Nr. 24) zeigt das Innere des Sonnentempels. Im Hintergrunde den erhabenen Thron des Osiris mit der Statue des sitzenden Gottes in einer Glorie. Dahinter eine Pyramide. Die Fläche ist von einem gewaltigen Parallelismus der einfachsten geometrischen Figuren erfüllt. Osiris rückt dadurch wahrhaft in den Mittelpunkt, daß sein mächtiges Haupt im Zentrum des beherrschenden gleichschenkligen Dreiecks der Pyramide steht. Der Altar und Thronsockel nimmt mit den Linien der Statue und der Nebenfiguren die Linie der Pyramide wieder auf. Und zwar liegt die Spitze dieses gleichschenkligen Dreiecks im Schwerpunkt des andern, sind die Schenkel Strahlen des Glorienkreises. Dieses wunderbare Gefüge erprobt seine Kraft an den Horizontalen und Vertikalen der nah herangerückten Tempelbauten. Man kann sagen, daß Schinkel in dieser Zeichnung den wahren Geist der Ägypter getroffen hat, der da ist: kosmisch und beherrscht. Die Monumentalität ist hier in ihrer sphärischen Aktion. — Die Art, wie Schinkel hier den Osiris zum dynamischen Mittelpunkt der architektonischen Handlung gemacht

hat, ist nie wieder von ihm erreicht worden. Die Figur des Apollo (zu Alceste, s. Anh. III Nr. 45) wirkt nur durch ihre immense Größe, die Diana im Tempel der Epheser (s. Anh. III Nr. 85) auch nur durch dasselbe äußerliche Mittel.

Wie schon erwähnt, spricht auch die farbige Ausführung der Zauberflötendekoration (in großem Format, s. Anh. III Nr. 23) noch mit Macht, und doch bliebe bei einem Vergleich der beiden Stücke das zu sagen, was immer über den Wert der Handzeichnung gegenüber dem ausgeführten Bilde zu sagen ist und schon oft gesagt wurde. So auch von Goethe (Gespräche mit Eckermann).

Der tiefste Grund jener Überwirkung der Zeichnung liegt im Seelischen (wahrscheinlich in der Absichtslosigkeit und in ihrem eigenen Elan); wenn man sie sich in diesem Falle am Formalen klar machen wollte, so könnte man sagen: Schinkel hat dem Eindruck etwas genommen, indem er die Komposition um ein paar Gegenstände vermehrt hat. Hinzugekommen sind adorierende Priester als Karyatiden an den Seitenstücken und ein Räucherbecken in der Mitte. Die Hinzufügung des Räucherbeckens dürfte aus Gründen der räumlichen Wirkung geschehen sein. Der Gegenstand dient an dieser Stelle als raumbildendes Mittel. — Ähnliches wendet die Landschaftsmalerei schon seit dem 16. Jahrhundert bewußt an. Sie gibt einen Baum oder Strauch in den Mittelgrund.

Es geht nicht an, hier alle Blätter nach formalen Gesichtspunkten zu analysieren, um so mehr als ihre Absichten zum großen Teil auf anderes hinauslaufen, nämlich: „den großen Umfang seiner (Schinkels) architektur-geschichtlichen Bildung und die Lebendigkeit, mit welcher er die verschiedensten (historischen) Zustände in ihrer innersten Eigentümlichkeit aufzufassen vermochte[58])", zu zeigen. Eine Beschreibung der Darstellungen ist im Verzeichnis der Entwürfe gegeben (s. Anh. III). Entsprechend ihrer oben angegebenen Aufgabe stellen sie meist Architektur dar, in deren Landschaft, wenn sie gemalt ist, wir uns als Betrachter nur mehr mit äußerstem Widerstreben ergehen[59]). Ein ästhetischer Genuß an der Absicht der Entwürfe auf „architekturgeschichtliche Bildung" ist uns, die wir (in der Landschaft wenigstens) zum l'art pour l'art halten, aber überhaupt nicht mehr möglich. — So bleibt uns zur Freude eigentlich nur die

Gruppe der bis 1819 entstandenen Dekorationen; sie umfaßt u. a. die Entwürfe zur „Zauberflöte" und zu „Athalia" (s. Anh. III Nr. 1—26 und Nr. 51—53). Sie sind aus wahrhaft poetischem Geiste geflossen, zu einer Zeit, als Schinkel in innigem Verkehr mit Bettina, Clemens Brentano und Fouqué stand, dessen Idealbild vom schönen Mittelalter damals noch nicht durch Scotts Schilderungen entzaubert war. Aus der späteren Zeit gehört hierher noch die eine Dekoration zu „Aucassin und Nicolette" (s. Anh. III Nr. 98). Für dieses Bild, das durch seine malerische Haltung ganz aus dem Rahmen fällt, scheint mir eine plausible Erklärung darin gegeben, daß es kurz nach Schinkels zweiter italienischer Reise entstanden ist. Italien übte damals wieder seinen Zauber, und wenn es denen, die man die römischen Maler deutscher Nation nennt, auch nicht viel Wesentliches gegeben hat, so beweist es hier doch einmal wieder seine alte Kraft. „Ich möchte mich nur noch mit den bleibenden Verhältnissen beschäftigen" (Goethe aus Italien) — so ähnlich mag es Schinkel gefühlt haben, und es macht wirklich den Eindruck, als ob er sich aus den Bedingungen des Zeitlichen freimachen wolle. Es ist bald nichts mehr davon zu spüren, aber es schien in dem Augenblick, als könne er neben Blechen treten.

Diese Blätter sind auch von guter dekorativer Haltung, und angesichts ihrer kann man verstehen, daß Schinkelsche Dekorationen die Begeisterung seiner Zeit waren. Auch für uns noch ist es eine Freude, sich mit ihnen zu befassen.

Blatt 10 (s. Anh. III). Ein stimmungsvoller Hintergrund für Monastatos' Gesang „Alles fühlt der Liebe Freuden". Auf einer Insel inmitten eines Sees eine große Sphinx, vom Vollmond beleuchtet. Eine Eichendorffsche Mondscheinlandschaft. Das Fremde der Sphinx taucht nur nebelhaft, wie ein Berg, wie eine Naturgewalt auf. Der See liegt blau, die Silhouetten von ein paar Statuen am Ufer, die Blumenkübel halten, stehen dunkel und bizarr in der schimmernden Kühle. — Die romantische Literatur hat hundertfache Analogien für diese Stimmung, und man kann es jedem selbst überlassen, sich die passende Melodie aus den vielen zu wählen, die ihm im Ohr liegen.

Nr. 7 (s. Anh. III). Ein Blatt, das ganz von selbst, wie aus dem Hauch eines duftenden Tales entstanden ist. Das Bild ist noch nicht komplett: man muß sich vor den sanften Farben

der Landschaft mit den zurückhaltenden schneebedeckten Bergen im Hintergrunde, vor dem einladenden Kontur der Hänge noch eine feste Architektur denken, die so etwas wie ein Belvedere schafft. In der Mitte der äußeren Kurve steht eine Bank; die Sitzenden haben das sanfte Spiel des Hintergrundes als Fond.

Nr. 3 (s. Anh. III) gibt die große Empfindung der Romantik. Es wird noch gleichzeitig mit einem Blatt der Athalia-Dekorationen davon die Rede sein (s. S. 38).

Auch zwei andere Entwürfe für Athalia sind bedeutend. Einer stellt Jerusalem und die Burg Zion dar (s. Anh. III Nr. 51). Die Stimmung des Frühmorgendlichen in einem weiten architektonisch eingefaßten Hof ist gut getroffen. Farbig ist das Blatt von großem Reiz; man muß sich allerdings die rechts und links am Bildrand angedeuteten Säulen so vorstellen können, wie sie gemeint sind: „Goldene Säulen wie im Tempel" (Aufschrift von Schinkel). Um die Säulen auf dem Hof liegt die frühe Sonne. Vier Stierbilder stehen auf Sockeln; Widderköpfe, die an diesen angebracht sind, speien Wasser in runde Becken. — Die Ferne mit Burg und Stadt und auch die Schatten sind duftig blau. Die Sockel und Stiere aus grauem Stein. Die Stiere tragen rote Schabracken und um den Hals Goldketten. Dieser Klang von Gelb und Rot wird in den Blumen einer Schale wieder aufgenommen. — Dabei besteht diese Dekoration nicht durch sich, als Bild an sich, sondern verlangt nach der Belebung durch menschliche Figur und Handlung. Es ist der Idealfall einer Bühnendekoration.

Ein Meisterstück in seiner Art ist auch die zweite Dekoration zu „Athalia": „Eine Terrasse an einer breiten Wasserfläche mit einem Palmbaum in der Mitte. Im Hintergrunde Tempelgebäude auf Inseln." (S. Anh. III Nr. 53.) Dieses Blatt ist außergewöhnlich keck, aber vollständig stabil komponiert. In der Ferne, rosig aus dem blauen Wasser aufsteigend und mit dem rosigen Himmel verschwimmend, Gebirge. In früher Klarheit steigt aus dem Vordergrund in die Mitte der Landschaft die Palme. Die Anordnung von Stamm und Krone zeugt von feinstem Verständnis für die Bedingungen der Flächenfüllung. Die farbige Stellung der festen grüngrauen Palmblätter zu dem zarten Himmel ist außerordentlich.

Und in diesem Kranze fällt noch auf der Entwurf zu „Aucassin und Nicolette" (s. Anh. III Nr. 98): Eine Straße im

Orient mit Ausblick auf das Meer durch einen maurischen Bogen hindurch, der die beiden Straßenseiten miteinander verbindet. An den hohen Mauern der Straße rechts und links Verkaufszelte. In den Rahmen des Torbogens wie ein duftiger Schleier gehängt das Bild des blauen Meeres mit den weißschimmernden Ruinenstücken der Stadt Karthago. Davor auf der Straße die Figuren der Männer malerisch als dunkle Flecke, rein silhouettenhaft gegeben[60]). Von einer zarten Buntheit ist das Bukett der Farben unter den Zelten, wo die Warenballen, reichen Waffen und die Gewänder der Käufer zusammenkommen. In der ganzen Führung und der seltenen Unbefangenheit der Figuren macht das Bild den Eindruck eines impressionistischen Landschaftsporträts.

Derartige Blätter haben unter Schinkels Tafelbildern nicht ihresgleichen. Es ist tatsächlich so, daß seine Kunst als Landschaftsmaler in den Entwürfen für die Theaterdekorationen ihre Höhepunkte findet. Sein architektonisches Ingenium aber schlug erst an den härteren Bedingungen der Wirklichkeit und der Realisationsmöglichkeit Feuer. Alle Architektur-Erfindungen auf den Dekorationen reichen nicht heran an die Größe und Reife der baulichen Konzeptionen in den Entwürfen für das (schließlich nicht ausgeführte) Schloß Orianda auf der Krim. — Diese Tatsache scheint mir über den speziellen Fall hinaus von allgemeiner Bedeutung zu sein: im Vergleich mit den Schaffensprinzipien der Vorläufer Schinkels im Fache der Theaterdekorationsmalerei offenbart sie den Unterschied zwischen der neuen rationalistischen Zeit und dem abgelaufenen Barock[61]).

Die zeitgenössische und auch neuere kritische Auffassung ist die, es sei gut gewesen, daß Schinkel nicht gleich nach der Rückkehr von seiner ersten Reise wieder an die regelharte Bautätigkeit gekommen sei. So, in den Gemälden, habe seine „Phantasie das freie Spiel“ (Kugler a. a. O.) und seine Kunst „die Rechnung im Großen“ (A. G. Meyer, Gesammelte Reden und Aufsätze. Berlin 1906) gelernt. Das ist vielleicht gesucht und zu weitgehend; aber unrichtig ist sicher, wenn neuerdings gesagt wird[62]), das Malen von Architektur habe auf Schinkel als Architekt ungünstig eingewirkt. Von daher stamme es, daß er alle seine Bauwerke vom Großen bis ins Kleine „im Bilde“ gesehen und entworfen habe, d. h., daß er malerisch orientiert gewesen sei. Wir sehen Schinkel aber schon auf seiner Reise — wie bereits

erwähnt — mehr als Maler denn als kubisch erlebenden Architekten. — Das liegt in seiner Zeit.

Sie ist zu wenig leidenschaftlich, um sich an der plastischen Form als solcher festsaugen zu können. Sie hat das Gefühl für die statuarische Erscheinung verloren. Es wurde schon gesagt, daß man sich auch im geistigen Sinne mehr „im Bilde" fühlte. Das überträgt sich auf alle Anschauungen: Nach dem Vorgange Goethes wird die Art der biographischen Auffassung und Beschreibung allgemein eine andere. Es ist nicht mehr die alte Art, den Helden plastisch herauszuarbeiten und frei aufzustellen, sie wird aufgegeben und durch eine Darstellung in Ansehung der näheren und weiteren Umstände ersetzt. „Für das anhebende Einzelleben bedingend drängt sich die Stellung der Geschichtsbahnen auf, in welche die neue Figur eintritt, und diesen wird die Betrachtung vorab gewidmet; jedes Jahr, wie jeder Zeitpunkt der Geschichte bezeichnet eine ganz bestimmte Stufe von Gewordenem und Werdendem, und darin liegt für jeden, der diesem Moment angehört, ein unwiderruflich gegebenes Schicksal. Daß ein Mensch damals, dort und unter solchen oder anderen Umständen geboren ist, das ist die erste Gabe und unverlierbare Mitgift, deren Signatur sich in allen seinen Begegnissen wiederfinden wird." Indem ich diese Anschauung Varnhagens*) wiedergebe, interpretiere ich den Geist der Zeit. — Dem Detail gegenüber bleibt dasselbe Verhältnis bestehen. Es ist dieselbe Gesinnung, wenn Alexander von Humboldt**) die deutsche Sprache lobt, weil sie es „so leicht macht etwas anschaulich, durch Worte, zu m a l e n". (Wohlverstanden, nicht a u s z u d r ü c k e n!) Das kehrt immer wieder. — Mit dem, was ich oben über die Bildgesinnung der Zeit im großen sagte, deckt es sich, wenn Humboldt an Varnhagen schreibt: „Ich kenne nichts Anmuthigeres in Composition (tief gemüthlicher Auffassung), in Wohlklang der Sprache und H a l t u n g d e s l a n d s c h a f t l i c h e n K o l o r i t s, als Ihre Lebensbilder."

Die Probe auf das Exempel von der Formauffassung ist der Stil. Z. B. auch der literarische. Was darin geschieht, muß

---

*) K. A. V a r n h a g e n: Denkwürdigkeiten des eigenen Lebens. Leipzig 1843.

**) Briefe von Alexander v o n H u m b o l d t an Varnhagen von Ense. Leipzig 1860.

sich mit dem der bildenden Kunst decken. — Das formgebende Element in der Sprache ist für gewöhnlich das Eigenschaftswort. Es wird sich also darum handeln, festzustellen, wie die Zeit damit umgeht. Sie benutzt es zu malerischen Effekten. Es drückt nicht aus, sondern es malt. Wobei malen heißt: es gibt nicht die Kontur, sondern den Eindruck. Es wäre ein Anachronismus, aber wenn man an eine Stelle kommt wie die: ,,die Benutzung unserer herrlichen, schmiegsamen, harmonischen, darstellenden Sprache usw.“ [63]), so möchte man sagen, hier sei pointillistisch verfahren. Die Formgebung ist ohne Kontur und ohne plastisches Eindringen; sie ist mehr oder weniger flächig.

Das malerische Element in Schinkels Architekturbegabung ist übrigens ziemlich bald erkannt worden, und als fünfzehn Jahre nach seinem Tode so etwas wie eine Reaktion gegen ihn im Gange gewesen zu sein scheint (1856 liegt auch das Urteil Schaslers über Schinkels Malerei, siehe Anm. 40), ist das allgemeine Urteil ungefähr das, Schinkel habe gebaut, weniger um schöne Massen zu zeigen, als um des theatralischen Effekts willen*). Der sachliche Kern bleibt: Schinkels Bauten sind malerisch konzipiert, d. h. im Bilde mit der Umgebung und an sich mit dem Zweck, unverzüglich von außen auf das Auge zu wirken; nicht sind sie von jener rationellen Schönheit, die allein vom Grundriß ausgeht. Das sind aber Formbegriffe, die in ihm lagen; was von der Malerei für Theaterdekorationen haften geblieben ist, das ist vielleicht die später in seinen Bauten bemerkbare Vorliebe für schöne Perspektiven und wirkungsvolle Durchsichten in der Anordnung von Zimmern, Treppen und Korridoren gewesen.

3.

Wenn anders die Menschen Ohren hatten, zu hören, und Augen, zu sehen, so haben sie aufhorchen und staunen müssen, als ihnen Rembrandts ,,Landschaft mit den drei Bäumen“ geschenkt wurde. Zum erstenmal erschien da eine Landschaft nicht nur als der Ausdruck einer persönlichen Stimmung, sondern als das Symbol eines menschheitlichen Gedankens.

*) So nach Hittorfs lobender Rede auf Schinkel, gehalten vor der Akademie der Wissenschaften in Paris. In deutscher Übertragung in Z. f. B. 1857.

Und was war in den folgenden hundertfünfzig Jahren aus der Landschaftsmalerei geworden? — Sie charakterisiert sich am besten in der Art der Konzeption eines Bildes. Die Landschaft liegt analysiert vor, und nun geschieht zum Zwecke der Bildgestaltung die Zusammenfassung der einzelnen Motive unter einem bestimmten Gesichtspunkte. Dem Künstler schwebt dabei ein Moment entweder aus der Literatur oder der Geschichte vor. Auch ein fernes Land zu charakterisieren, kann ihn treiben[64]).

Jedes Kunstwerk stellt die Objektivierung eines künstlerischen Subjekts im Formalen dar, und es muß also einmal im Verlauf der Konzeption der Augenblick eintreten, wo die Verbindungen gelöst werden, an denen das Subjekt das Kunstwerk in die Welt der Erscheinungen entläßt. Hier, in der Bildgestaltung der klassizistisch-romantischen Landschaft, haben wir eine Objektivität vor dem künstlerischen Erguß, und die Romantik ist der Gefahr nicht entgangen, die darin liegt, die Elemente nicht kristallisieren zu lassen, sondern sie unter einem außerhalb liegenden Gesichtspunkte zusammenzufassen. Daher das Unreine, Zaghafte und Beengte. Am Gegensatz wird das klar: Beim Anblick eines Bildes von K. D. Friedrich in einer Galerie von romantischen Landschaftsbildern ist der erste Eindruck vor allem andern stets der: er hat etwas gewagt. — Es ist ganz falsch, von der Romantik als von der laut von Gefühlen tönenden und nur emphatischen Zeit zu sprechen. Das Streben nach dem kritischen „Schweben über den Dingen" — wie sie es nennt — spielt in ihrer Literatur, da, wo von ihren Wünschen die Rede ist, eine große Rolle. Und schließlich: zugrunde gegangen ist die Romantik nicht am Übermaß ihres Gefühls, sondern eben an dem Erzeugnis ihrer Sehnsüchte, das wir nennen: romantische Ironie[65]).

Daß die Landschaftsmalerei damals überhaupt eine so große Rolle spielen konnte, beweist die geringe Leidenschaftlichkeit im Erleben des körperlichen Daseins. Bei den Alten hätte sie niemals Bedürfnis und hohe Freude sein können. — Wie wenig diese Zeit aber künstlerisch aktiv gewesen ist, erkennt man daran, daß sie in diesen Schilderungen der Natur nicht sie und sich selbst, sondern nur noch ein Mittel zur Anregung des Natur- oder Geschichtsstudiums sieht. Alle Kunst ist ihr nur dazu da, um zu „bilden". (Rückwärts schließend kann man sagen, daß

eben deshalb die beschreibenden Kunstgattungen die bevorzugten sind, denn nur sie vermögen die Forderung zu erfüllen, Bildung zu vermitteln.[66])

Die für die Zeit allgemein gültigen Ausführungen über die künstlerischen Absichten der Landschaftsmalerei gelten auch für Schinkel speziell. ,,Seine landschaftlichen Gemälde sind zumeist Bilder der verschiedenen Entwicklungsperioden der Geschichte, indem er durch ihre Komposition ganz bestimmte Zeiten und Gegenden der Erde auf umfassende Weise charakterisiert*).“ Als Mittel hierzu dient ihm die Architektur.

Es muß gesagt werden, daß das Erscheinen des Götz das historische Bildungsschauspiel entstehen ließ. Doch ist eine vernünftige Berufung auf Goethe als Vorbild in diesem Falle ebenso unmöglich wie in dem andern, wo Goethes Wort von der Aufgabe der Kunst, das Charakteristische zu geben, in der Praxis dahin gedeutet wurde, sie habe die äußerlichen Charakteristika zusammenzustellen.

Diese Richtung in der dramatischen Literatur zog natürlicherweise die Absicht auf historische Richtigkeit in der szenischen Ausgestaltung herbei. Seit dem Götz**) ist man an der Berliner Bühne bestrebt, ,,Ort und Zeit des einzelnen Dramas auch in der szenischen Umgebung auf eine möglichst charakteristische Weise zu vergegenwärtigen***)“. Mit Brühls Amtsantritt wird dieses Streben zum System erhoben. ,,Gründliche Kenntnisse in der allgemeinen und speziellen Geschichte der Baukunst aller Zeiten und Völker, die größte Fertigkeit und Genauigkeit in der Perspektive, selbst archäologische Kenntnisse, genaue Bekanntschaft mit allen Zweigen der Malerei, vorzüglich der Landschaftsmalerei, und des wahren Kolorits, ja selbst Pflanzenkunde etc., damit jedem Lande die anpassenden Formen der Bäume, Kräuter, Felsen und Berge gegeben werden können, sind unerläßliche Erfordernisse für einen Dekorateur, wie er sein soll[67]).“ Da erschien ihm Schinkel als der rechte Mann, denn nach ihm ist er ,,deshalb als Architekt vorzüglich groß und ausgezeichnet, weil er sich vor Einseitigkeit bewahrt, alle Arten von Baukunst mit gleicher Teilnahme aufgefaßt und das Fort-

---

*) Kugler a. a. O.

**) Siehe Devrient a. a. O.

***) Kugler a. a. O.

schreiten sowie die Veränderung im Geschmack der Baukunst durch alle Jahrhunderte und durch alle Länder mit Fleiß studiert hat. Diese Eigenschaft macht ihn vorzüglich geschickt, Zeichnungen für das Theater zu entwerfen, und da er zugleich mit großer Fertigkeit ausübender Landschaftsmaler ist, so wird ihm die Angabe der richtigen Farben sowie alles dessen, was im Bilde nicht Architektur sein soll, sehr leicht."

Innerlich war also kein Unterschied zwischen Landschaftsmalerei und Theaterdekoration, und auch Kugler (a. a. O.) geht davon aus, daß sie dicht beieinander liegen und zu vergleichen sind. „Auch hier (bei der Dekoration) treten die Kulturzustände verschiedener Zeiten und Länder in unmittelbarer Gegenwart vor unsere Augen."

Nach allem kann es nicht wundernehmen, daß in den Ausführungen der Zeit über die szenischen Probleme niemals von dem Selbstwert des Dramas und des Schauspielers die Rede ist. Heute ist die Stellung der Theaterdekoration im Verhältnis zum Stücke eine andere geworden. Wir sehen das Drama als das Ereignis und den Stil als die Funktion an. Damals war das Drama nur ein Anlaß mit dem Zweck, historische und geographische Stilarten zu zeigen. Es kommt darauf an, mit der Dekoration den historischen Charakter des Stückes zu illustrieren. Die dramatische Idee wird nicht berührt. Nun ist es richtig, daß das Historische an sich meist die Absicht des damaligen Dramas ist, aber auch in Fällen höheren Sinnes kennt die Dekoration nichts anderes. Es ist darum falsch, wenn Meyer (a. a. O.) einmal die Meinung vertritt, Schinkel habe in seinen Dekorationen zur Zauberflöte „den Geist des Ganzen" richtig erfaßt. Er hat ihn so weit richtig erfaßt, als der Geist des Stückes im ägyptischen Stil richtig erfaßt ist. Da dieser aber nicht aus inneren Gründen gewählt worden ist, sondern nur, weil von „Feuertaufen, Prüfungen und dergleichen die Rede ist"*), anderseits in solchen Dingen aber die Absicht maßgebend ist, so muß man sagen: es ist ein Zufall, daß hier einmal ein Schnittpunkt der beiden Linien Drama und Inszene entsteht. — Absolut hätte die Möglichkeit bestanden, daß Schinkel den Stil der Dekorationen zu diesem Stücke zeitlos gestaltet hätte. Zweifellos stellt es eine

*) Brühl a. a. O.

Symbolisierung des freimaurerischen Ideenkreises dar, aber es gibt gerade jene Ideen, die zeitlos sind. Schinkel baute aber das Peristyl auf den Höhlen des Wassers und des Feuers nicht großartig als Symbol, sondern weil er glaubte, daß man in Ägypten so gebaut habe. Es ist auch niemandem eingefallen, jemals Schinkels Dekorationen in diesem Sinne zu loben, sondern immer nur darum, weil sie „ein reiches Gemälde der Zeit und der Kultur" darstellten. (Kugler, a. a. O.)

Die uns vom Standpunkte der reinen Beziehungen zwischen Drama und Dekoration als die größten erscheinenden Entwürfe werden deshalb von Schinkels Zeit nicht verstanden worden sein. Sie stehen in engerem Kontakte mit der unsrigen.

Es handelt sich um einen Entwurf des Tempels zu Jerusalem zu „Athalia" (s. Anh. III Nr. 52) und um einen Entwurf zur vierten Szene des ersten Aktes der „Zauberflöte". Das Blatt zu „Athalia" gibt eine Architektur, verzichtet aber auf alle Stilabsichten und geht auf eine monumentale Vereinfachung der Form und der Farbe aus, stellt das Ganze nur auf die Beziehungen von Raum zu Raum, von Vertikaler zu Horizontaler in ihrem edelsten Effekt und auf den einfachen, breit gehaltenen Klang von Gold, Weiß und Purpur. Die Wände des hohen Tempelraumes sind golden und mit großzügig stilisierten Erzengel-Reliefs geschmückt. Geradeaus steigt eine Steintreppe zu einer Plattform empor, auf der goldene Tische den goldenen Altar mit dem siebenarmigen Leuchter flankieren. Außerdem stehen dort brennende Kandelaber. Hinter und über ihnen wird das Allerheiligste sichtbar. Das Motiv der stilisierten Engel kehrt wieder. Man sieht in das Allerheiligste hinein, da der Vorhang zurückgezogen ist und rechts und links in senkrechten Falten purpurn herabfällt. — Das Ganze ist frei gestaltet, ohne Kleinlichkeiten, auf die einfachsten Motive zurückgreifend und aus Großem erbaut. Eine modern vereinfachende Dekoration.

Gab Schinkel hier den gemauerten Raum, so begreift er in dem Blatt für die „Zauberflöte" (s. Anh. III Nr. 3) die ewige Sphäre in seine Macht. Die Idee dieses Entwurfes zersprengt eine Menge derer, die wir als vorzügliche moderne Leistungen anzusehen uns gewöhnt haben. Ein Himmelsgewölbe steigt vor uns auf, viel größer und voluminöser als die Sphären Raffaels. Der Grund ist ein tiefes Blau, im Zenit des Bildes liegt der Pol

einer radial eurhythmischen Bestirnung. Die Verhältnisse dieser aus einzelnen weißen Punkten zusammengesetzten Sternbahnen untereinander sind so vorzüglich getroffen, daß die Wirkung eine grandiose ist. Darin hängt die matte Scheibe des halben Mondes, auf dem die Königin der Nacht erscheint. Moderne Dekorationen weisen keine tiefere und einfachere künstlerische Problemstellung auf. —

Nicht nur in der Gesinnung, auch in der Komposition ist die Landschaft die Vorstufe zu Schinkels Theaterdekorationen. Schinkel ist darin Nachfolger Kochs, daß er seine Landschaft dreigründig komponiert. Es ist also die Vorbedingung zu der praktischen panoramatischen Entwicklung gegeben. Besonders aufschlußreich werden zwei Blatt Vorstudien zu den Dioramenbildern der sieben Weltwunder, die unter den Bezeichnungen „ein Bauwerk im ägyptischen Stil, an das taurische Museum des Schlosses Orianda erinnernd“, und „Ideen zu Bauten im ägyptischen Stil“ aufbewahrt werden[68]). Daß diese Blätter mit den Entwürfen für die ägyptischen Pyramiden und die hängenden Gärten der Semiramis in direktem Zusammenhang stehen, beweist eine Reihe von Skizzen zu anderen Teilen der sieben Weltwunder, die auf denselben Blättern erhalten sind[69]).

Von diesen Skizzen bis zu den fertigen Entwürfen, wie sie das Schinkelmuseum aufbewahrt, führt ein gerader Weg. Sowohl bei dem Pyramiden-Thema als auch bei den hängenden Gärten ist der Weg vom ersten landschaftlichen Entwurf, dessen Wirkungen rein zufällige sind, bis zur quadrierten Werkzeichnung, wo alles genau in Rechnung gesetzt ist, vorhanden. Der Weg bedeutet nicht nur Fortschritt zur bildlichen Klarheit, sondern auch die Überwindung der dem Diorama schon innewohnenden technischen Bedingungen des Bühnenhaften.

Zuerst gab Schinkel in beiden Fällen nur die Fernansicht der Monumente jenseits eines Flusses. Er hat die Vorliebe für den freien Vordergrund zugunsten der weiten Ferne noch vom Panorama her behalten. Dann setzt die dioramatische Orientierung ein. Er lernt die Kulisse und das Satzstück als Mittel zur Erzielung einer bühnenhaft-räumlichen Wirkung anwenden. Außer dem, daß er die Pyramiden näher rückt, unterscheidet er jetzt deutlich drei Gründe: Vorder-, Mittel- und Hintergrund, und gliedert sie streng mit Satzstücken und Kulissen[70]). Er

erfüllt so die Anweisung auf die bühnenmäßige Tiefe, die er in den ersten Entwürfen rein bildmäßig nur durch die Perspektiven gab. Diese Art der räumlichen Führung des Blickes hat Schinkel später bei seinen Dekorationen reicher instrumentiert.[71])

4.

Das Zentralprinzip der Schinkelschen Kunstübung bleibt die Architektur. Von ihr geht alles andere aus, Kunstgewerbe und Landschaftsmalerei. Nur scheinbar gewinnt diese nach seiner Rückkehr von der ersten großen Reise im Jahre 1805 die Oberhand. In Wirklichkeit ist er auch als Maler Architekt, formal und inhaltlich. Es hat nichts damit zu tun, daß er als Architekt malerisch ist. Der Aufbau ist rein architektonisch. Dazu „liebt er es, großartige Baulichkeiten zum Hauptgegenstande seiner landschaftlichen Darstellung zu machen und die Szenen der offenen Natur und die des menschlichen Verkehrs in Übereintimmung mit ihnen zu gestalten; er gibt in diesen Bildern gewissermaßen die Architektur in ihrem Verhältnis zum Leben.“ (Kugler, a. a. O.)

Aus der Tradition der berlinischen Architektur ist Schinkel denn auch erwachsen.

Die unter Ludwig XIV. von Frankreich ausgehende Richtung auf das Klassische hatte unter dem Großen Kurfürsten schon in Berlin einen Vertreter in Jan de Bodt gehabt, der aber in der Stadt des schlüterschen Barock nicht aufkommen konnte. Auch unter den beiden Nachfolgern des Großen Kurfürsten kann die rein französische Richtung nicht zu Worte kommen. Friedrich II. läßt dann im schärfsten Gegensatz zu der Bauweise seines Vaters die antikische Linie beginnen. Das erste von ihm errichtete Bauwerk, eben das Opernhaus, stellt in seinem Vorbau die erste klassische Tempelfront in Berlin dar*). Die Hedwigskirche lehnt sich an das Pantheon an. Zwei Jahre nach Friedrichs Tode entsteht das Brandenburger Tor (von Langhans), und die nächste Generation will noch näher an das Ideal heran. Gilly war auf dem rechten Wege, aber er stirbt früh. „Der berühmte Schinkel war sein Eleve und kann als eine Natur-

---

*) Borrmann, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Berlin 1893.

wiederholung dieses seines Meisters betrachtet werden*)." Er nimmt die Tendenzen seines Lehrers auf.

Wie in allem, so geht auch Schinkel in seinen Entwürfen zu Theaterdekorationen auf Anregungen zurück, die von Gilly ausgehen oder durch ihn vermittelt sind. Der Entwurf Gillys für das Denkmal Friedrich des Großen, der auf Schinkel einen solchen Eindruck machte, daß er beschloß, Architekt zu werden, wirkt in dem ersten Entwurf Schinkels zu einer Theaterdekoration (vom Jahre 1802) fühlbar nach. Von dem Entwurf, der uns nicht mehr erhalten ist, heißt es in der Beschreibung des Katalogs: ,,Man erblickt den Tempel der Diana auf einem Untergemäuer, zu welchem mehrere Stufen führen . . .". Im Original (möchte man sagen) ist das vorhanden in dem besagten Entwurfe Gillys und lautet da: ,,Dieser Tempel erhebt sich auf einem länglich viereckigen Unterbau. Gewölbe, Bogengänge öffnen sich, usw."

Ist hier nur auf dem Umwege über die Beschreibung auf den Einfluß Gillys zu schließen, so liegt an anderer Stelle der Einfluß direkt zutage. In den schon erwähnten Mappen mit Handzeichnungen Gillys befindet sich eine Anzahl von Skizzen nach und zu Theaterdekorationen, die Gilly in Paris und Baireuth angefertigt hat. Schinkel hat diese Skizzen in der Hand gehabt, denn unter seinen Zeichnungen befinden sich Kopien danach. Zwei der Dekorationsskizzen, die anscheinend von Gillys eigener Erfindung sind, haben Schinkel bei seinen Entwürfen für die ,,Zauberflöte" beeinflußt, während drei andere (nach Degotti**) zu ,,König Yngurt" gedient haben könnten.

Diese indirekte Bezugnahme auf die französische, d. h. parisische Dekoration, in der bereits alle Prinzipien klassizistisch-ägyptischer Gesinnung wirksam waren, bezeichnet schon den prinzipiellen Unterschied zu den bisher in Berlin üblichen Dekorationen. Auf die Zeitgenossen macht es den Eindruck, daß Schinkel ,,durch Charakteristik, Wahrheit und ernste Studien dem früheren Schlendrian endloser Perspektiven, blendender Farben und sogenannter Knalleffekte entgegen" sei[72]). Doch ist dies mit Vorsicht aufzunehmen; Schinkels Dekorationen sind bei allen

---

*) Schadow a. a. O.

**) Siehe Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig 1913. VIII. S. 551.

den oben gerühmten positiven Vorzügen doch noch reichlich auf den Effekt bedacht[73]). In anderer Hinsicht sind die Unterschiede gegen die Barockdekoration größer. Was bei ihr nur selten vorkommt, wendet Schinkel frei und leicht an: er löst die starre Symmetrie in der Anlage der Dekoration auf und macht damit den Eindruck malerischer, freier und leichter. Gleichzeitig gibt er einen freien Horizont, während das Barock stets die Bühne abschloß. (Auf den Unterschied betreffs der Umrechnung der Tiefe des Barock in die Breite brauche ich wohl nur noch einmal hinzuweisen.) Wie groß aber eigentlich die Auffassung Schinkels in den Theaterdekorationen ist, wird einem klar, wenn man gleiche Themata in seiner Lösung und in einer der berühmten französischen Fassungen[74]) sieht. Dann ist man erstaunt. Aufmerksam gemacht, hält man dann noch die Blätter daneben, die von seinen zahlreichen Epigonen, die in ganz Deutschland verstreut sind[75]), angefertigt wurden. Und dann kommt einem auch an dem besonderen Falle der Theaterdekorationen zum Bewußtsein, wie groß und bedeutsam Schinkel in seiner Zeit steht.

ANMERKUNGEN.

[1]) J. Burckhardt: Geschichte der Renaissance.

[2]) Nach Serlio: Il Secundo libro di Perspettiva, Paris 1545, soll die Überhöhung $^1/_9$ der Bühnenlänge betragen; heute $^1/_{25}$.

[3]) So bei Burckhardt: Geschichte der Renaissance, und bei Gurlitt, Geschichte des Barock.

[4]) Burckhardt: Geschichte der Renaissance.

[5]) Vitruv: Architecture. Pour le Rois très chrétien Henry II. Paris 1572.

[6]) Gurlitt a. a. O.

[7]) Plan s. bei Gurlitt a. a. O.

[8]) A. a. O.

[9]) Groß: Die ältere Romantik und das Theater. Hamburg 1910.

[10]) Tieck: Kritische Schriften. Leipzig 1848 (erwähnt bei Groß a. a. O.).

[11]) Goethe: Wilhelm Meister. (Zitiert bei Groß a. a. O.)

[12]) Max Krüger: Über Bühne und bildende Kunst. München 1913.

[13]) Tieck a. a. O.

[14]) S. Wackenroder: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. (Neudruck, Jena 1905)

[15]) Werkbund-Jahrbuch. Jena 1912.

[16]) Architetture e Prospettive da Giuseppe Galli Bibiena. Bologna 1740. — Disegni delle Scene . . . nel Reggio Teatro di Torino. Da Ferdinando Bibiena. — Torelli: Feste Teatrali. Venedig 1645. — Morelli: Progetto per il nuova Teatro in Venezia. Imola 1792.

[17]) Wie lediglich „im Bilde“ gesehen der Mensch in den meisten Bildern der Impressionisten dasteht, ist vor jedem Bilde des Pissarro, Monet und der anderen zu sehen. Aber wie weit die Umwandlung des Menschen in Bildkräfte gehen kann, sieht man bei einer Darstellung, bei der eigentlich die Darstellung des Individuums alles tragen sollte: Manets „Erschießung Kaiser Maximilians“. Das inhaltliche Geschehen im Bilde ist ein fiktives. Tatsächlich spielt sich die Handlung innerhalb der flächenbildenden Komponenten ab. Die Monumentalität der großen Tat ist auf die große Bewegung im Bilde abgeglitten. Auf der Darstellung des Affekts ruht kein Akzent mehr. Die seelische Haltung des einzelnen interessiert nicht mehr, denn er spielt nur noch als farb- und flächenrhythmisierendes Moment im Bilde mit. — In allem vergleiche man hiermit einmal eine im affektiven Erfolg ähnliche Darstellung der Renaissance-Barockzeit: Raffaels „Tod des

Ananias". Bei diesem krassen Vergleich wird alles klar werden, was darüber gesagt worden ist, daß in der Moderne die Malerei der Weltanschauung vor den Ausdruck eines bestimmten körperlichen Gefühls tritt.

[18]) Damals fand durch Friedrich Wilhelm II. die Umwandlung des Döbbelinschen Deutschen Schauspiels in das Nationaltheater statt. Dem neuen Unternehmen wurde außer dem Komödienhause auf dem Gensdarmenmarkt der damalige Königliche Dekorateur zugewiesen. (Siehe S. 51.)

[19]) Schneider: Geschichte der Oper in Berlin. Berlin 1852.

[20]) Der Erbauer Knobelsdorff auf Befehl des Königs in der Berlinischen Zeitung vom 27. November 1742. Mitgeteilt von Schneider a. a. O. — König Friedrich II. scheint die Presse als nicht unwichtig angesehen zu haben, hat er es doch auch nicht verschmäht, einmal selbst eine Notiz in der Barberini-Angelegenheit zu schreiben. (S. Schneider a. a. O.)

[21]) Das Haus war 1775 auf Befehl Friedrichs II. von Boumann für die französische Komödie erbaut worden. Es faßte 1200 Personen (nach Schäffer und Hartmann, Die Kgl. Theater in Berlin, 1886, bequem 1000), 400 Personen mehr als das bisher von Döbbelin innegehabte Theater. Die Breite des Proszeniums betrug 31 Fuß. Die maschinelle Einrichtung war gut. Weddigen: Geschichte der Berliner Theater. Berlin 1895.

[22]) Schinkels Nachlaß, III, S. 177. (Abgekürzt Sch. N.)

[23]) Schinkels Nachlaß, III, S. 179.

[24]) Schneider a. a. O. — Die beiden Lokale der Dekorationsmaler stellen zwei Zeichnungen von Gerst dar, die sich im Märkischen Museum befinden. Nr. 1 stellt den Boden des Nationaltheaters dar. Unterschrift: „Mein Eintritt als Maler bei dem Kgl. Hoff-Theater-Maler und Architecten Herrn Bartolo Verona. Im Jahre 1808 Januar." Darauf dargestellt Gerst selbst, Verona und andere. Nr. 2 ist das „Attellier im Kgl. Opern-Theater von 1815 bis 1844". Großer Saal mit Galerie, von Karyatiden getragen.

[25]) Genaues Repertoire bei Schneider a. a. O.

[26]) Siehe Aufstellung der Dekorateure auf S. 50.

[27]) Nicht als ob nun auf der Bühne Döbbelins nichts anderes gegeben worden wäre als bürgerliches Schauspiel. Die Rücksicht aufs Publikum bestimmte schon Abwechslung. Es gab noch Singspiele, Divertissements und auch deutsche Oper. Es muß aber recht kläglich gewesen sein: die Schauspieler sangen die Opernpartien. Genaues Repertoire bei Teichmann, Literarischer Nachlaß. Stuttgart 1863 und bei Schäffer und Hartmann a. a. O.

[28]) Groß a. a. O.

[29]) So der „Gestiefelte Kater".

[30]) Kugler: Über die Dekorationsmalerei der Bühne und Schinkels Entwürfe. — Rede, gehalten zum Schinkelfest 1855. Abgedruckt in Z. f. B. 1855, S. 396.

[31]) Allgemeine Deutsche Biographie XXXVII, S. 178.

[32]) Briefe von Staegemann und andere aus dem Nachlaß von Varnhagen. Leipzig 1865.

[33]) Briefe von Staegemann usw.

[34]) Die Klagen über die schlechte Darstellung sind allgemein. Als im Jahre 1817 das Schauspielhaus abbrannte, hieß es in Berlin, das sei die erste gute Vorstellung in diesem Hause gewesen. (Max v. Böhn: Biedermeier. Berlin 1912.) In der großen Not blickten diejenigen, die sie in dem Dekorationsaufwand begründet sahen, auf Tieck wie auf den Messias. „Ueber Tiecks Pläne habe ich mit ihm in Dresden gesprochen; er möchte am liebsten in Berlin eine Wirksamkeit beim Theater erhalten, und so Etwas tut doch wirklich fast Noth, wenn nicht bald Alles dem Schneider und Maschinisten anheimfallen soll.“ (Wißmann, Brief an Staegemann vom 21. September 1820. Abgedruckt in Briefe und Aktenstücke aus dem Nachlaß von F. A. Staegemann. Leipzig 1895.)

Der Fürst von Pückler-Muskau schreibt unterm 21. Dezember 1825: „Ich sah heute den ‚Macbeth‘ im Opernhause. Dieses gewaltige und furchtbare Trauerspiel wurde höchst elend gegeben . . . Rabenstein verhunzte den Macbeth, und Mad. Stich war eine Lady Macbeth wie Buttermilch, die Hexen ekelhaft, und das Soldatenspiel lächerlich.“ (Briefe und Tagebücher des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau. Stuttgart 1871, VI.) — Hoffnungsfroh war nur der Schicksalstragöde Müllner nach der Aufführung seines Yngurd im Jahre 1817. (Briefe und Aktenstücke usw.)

[35]) Lebensbeschreibungen Schinkels in der Allgemeinen Deutschen Biographie, Bd. 54, S. 17, und an vielen andern Orten. Bis 1862 zusammengestellt im Sch. N. II, S. 356, darunter die wichtige Arbeit von Waagen, K. F. Schinkel als Mensch und als Künstler. Berliner Kalender auf das Schaltjahr 1844. — Eine moderne Biographie Schinkels ist angekündigt von Grisebach.

[36]) Beschreibung derjenigen Kunstwerke, welche von der Kgl. Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften ausgestellt sind. Berlin 1802. S. 33.

[37]) Kugler: K. F. Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit. Berlin 1842.

[38]) Schadow: Kunstwerke und Kunstansichten. Berlin 1849, S. 102ff.

[39]) Darüber geben Aufschluß seine Zeichnungen im Schinkel-Museum und vor allem seine Reisetagebücher und Briefe. (Sch. N., Bd. I, S. 1—176.)

[40]) Über die „romantischen Kompositionen“ Schinkels siehe Schasler: Berlins Kunstschätze, Berlin 1856 (nicht sehr günstig), und Parthey: Neuer Deutscher Bildersaal.

[41]) Titel siehe bei Kugler a. a. O. Die wichtigsten Bilder die vom Jahre 1812, die Sieben Weltwunder darstellend.

[42]) Vielfach kommt für die Dioramenbilder in Betracht Bowyers New Work of Sir Robert Ainslie's celebrated Views, in Turkey, in Europe and in Asia. Unter den Zeichnungen Schinkels befinden sich zahlreiche Kopien nach diesem Werk. — Außerdem noch Fischer von Erlachs „Entwurf einer historischen Architektur“, 1812 (laut A. G. Meyer a. a. O.), und Denon: Description de l'Égypte.

[43]) Darstellung nach einer Rezension des Dioramas in der Vossischen Zeitung vom 29. Dezember 1808.

[44]) Die romantische Darstellung Kuglers von der Anstellung Schinke's (die Königin soll Schinkel bei einem Besuch der Ausstellung seiner Dioramenbilder ins Gespräch gezogen haben, und das soll das Sprungbrett gewesen sein) wird durch Schadow widerlegt, nach dessen Angaben Schinkel schon im September 1808 (als der Hof noch in Königsberg war) von Königsberg aus die Order erhalten hat, einige Zimmer im Kgl. Schlosse zu Berlin zu dekorieren.

[45]) Nach einem Brief Ifflands bei der General-Intendantur.

[46]) Siehe Brief Ifflands.

[47]) Über Brühl siehe Allgemeine Deutsche Biographie, III, $^1/_2$, 417 und Krosigk, Graf von Brühl. Berlin 1912. (Eine Verteidigungsschrift.) — Friedrich Wilhelm III. scheint mit seiner Ernennung nur einen Wunsch der verstorbenen Königin erfüllt zu haben. Ihm gefiel die Leitung Brühls von vornherein nicht, und schon kurz nach dessen Amtsantritt kam es wegen der Aufführung von „Unser Verkehr" zu einer scharfen Rüge. (Staegemann a. a. O., S. 67.) — Mit seiner bis 1828 währenden Tätigkeit ist ein in seiner Möglichkeit ungeahnter Ausbau des in Frankreich bereits fundierten (siehe Bapst a. a. O.), in Berlin schon versuchten Historismus (zuerst bei Gelegenheit der Erstaufführung des „Götz von Berlichingen". Rudolf Genée: Die szenische Entwicklung. München 1892) verknüpft, der ihm den Titel des „ersten Meiningers" eingetragen hat.

[48]) Siehe Verzeichnis der Bibliothek der Kgl. Intendantur.

[49]) Am sorgfältigsten sind die Bilder zur „Zauberflöte" und zu „Nurmahal" vorbereitet. — Die „Zauberflöte" ging in der Neu-Inszenierung am 18. Jan. 1816 als Festvorstellung zur Feier des Krönungs- und Friedensfestes zum ersten Male in Szene. (S. Vossische Zeitung vom 16. Januar 1816.) „Nurmahal" brachten der Kronprinz und Herzog Karl von Mecklenburg aus Vorliebe für den indischen Stoff auf die Bühne. (S. Brief Brühls an die Sängerin Milder — Handschriften-Abtlg. der Kgl. Bibliothek Berlin — vom 13. Mai 1822.)

[50]) Sie werden schon als Ausführende in dem oben zitierten Bericht der Vossischen Zeitung über die „Zauberflöte"-Aufführung erwähnt. — Dann von Brühl: Neue Kostüme usw. „Die verdienstvollen Dekorationsmaler Köhler, Gerst und Gropius haben in der Ausführung gewetteifert, die herrlichen Skizzen Schinkels auf die Leinwand zu übertragen." — Siehe auch Briefe Schinkels an den Grafen Brühl.

[51]) Siehe Verzeichnis der Entwürfe Schinkels zu Theaterdekorationen (in der Beilage S. 51).

[52]) Gleichzeitig mit dem Werke „Neue Kostüme auf den beiden Kgl. Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen Brühl. Berlin 1819" ließ Brühl im selben Verlage (Wittich) ein großes Werk „Dekorationen auf den beiden Kgl. Theatern..." erscheinen. Dieses teilt sich (nach Schneiders Katalog) in drei verschiedene Gruppen. Zuerst erschienen 1819 und 1822 zwei Hefte in Imperial-Quer-Folio mit 12 Blatt. Dann 1823 und 1824 drei Hefte in Royal-Quer-Folio mit 18 Blatt, beide Abteilungen nach Zeichnungen von Schinkel, und schließlich 1827 zwei Hefte mit 12 Blatt, ebenfalls Royal-Quer-Folio nach Zeichnungen von Karl

Gropius, die vorzugsweise die allgemein brauchbaren Dekorationen darstellen. — Die Tafeln sind in Kupfer gestochen und in einer teureren Ausgabe mit der Hand koloriert. — Die Publikation wurde mehrfach neu aufgelegt: von Riegel in Potsdam (1841—1849), von Ernst und Korn (1861), von Gropius (1862). — Beide Gruppen, sowohl das Kostüm-Werk wie das Dekorations-Werk. enthalten prinzipiell sehr wichtige und aufschlußreiche Vorworte von Brühl. — Spätere Reproduktionen bei Ziller: Schinkel. Leipzig und Bielefeld 1897. — In „Kunst und Künstler", 1907, März; im Kleist-Heft der „Szene"; bei Weddigen: Geschichte der Theater Deutschlands; in „Berliner Architekturwelt", VI. Heft 11/12.

53) Schadow a. a. O.

54) Prinzipiell — nicht allein formal, wie wir später (s. S. 41) sehen werden — mögen da die Zeichnungen nach Theaterdekorationen anregend gewesen sein, die Schinkels Lehrer Gilly von seiner Reise mitgebracht hatte. — Die Zeichnungen werden aufbewahrt in der Bibliothek der Technischen Hochschule zu Charlottenburg.

55) Darzustellen an seinen literarischen und bildlichen Notizen.

56) Sch. N. I, S. 35.

57) Sch. N. I. S. 167 ff.

58) Kugler a. a. O. Da diese Kritik aus dem Zusammenhang genommen ist, muß erwähnt werden, daß sie in den Augen des Autors ein Lob darstellt.

59) Man überlege einmal, wie selten die moderne Malerei den Menschen in eine Architektur hineinstellt, wie selten diese überhaupt ist.

60) Diese malerische Auffassung der menschlichen Figur als große dunkle Masse im Lichten einer engen Gasse hat übrigens in der berlinischen Kunst der damaligen Zeit schon ihren Vorläufer: in Chodowieckis „Ausgang".

61) Bei dieser Gelegenheit möge auch die Beobachtung angemerkt werden, daß Schinkel vom Schlage jenes merkwürdig berlinisch-preußischen Typs ist, der sein Licht von dem großen nüchternen Stern Preußens, Friedrich II., erhält. Auch bei ihm die Mischung von Poesie und dem ausgesprochenen Sinn aufs Praktische, wie sie unter anderem auch noch — si parva licet componere magnis — der bereits erwähnte F. A. Stägemann darstellt.

62) W. Niemeyer. Mittlgn. des Kunstgewerbe-Vereins zu Hamburg. S.-A. 1912 S. 5.

63) Wieder bei Humboldt a. a. O. Doch lassen sich ähnliche Beispiele in der damaligen Literatur auch auffinden. Man sehe bei der Rahel, bei E. Th. A. Hoffmann. Bei Kleist tritt mehr die kühne malerische Verkürzung zutage.

64) „Eine jede Darstellung hat einen bestimmten Hauptinhalt, ein Grundmotiv, das klar hervorzuheben und durch allen Reichtum der Ausstattung durchzuführen die Aufgabe des Werkes wird." (Förster: Geschichte der deutschen Kunst, Leipzig 1860 IV, 67.)

65) Bedenken wir doch: die letzte Züchtung der Romantik war Heine.

[66]) Nicht nur in der bildenden Kunst. In der Literatur nehmen mit den Reisebeschreibungen die Schilderungen von Naturszenen überhand. (Poésie descriptive.)

[67]) Was hieraus schon klar wird, nämlich, daß es damals darauf ankommt, auf dem Theater die Wirklichkeit zu geben, wird an anderer Stelle (Brühl, Neue Kostüme usw.) noch ausdrücklich erwähnt: „Bei Anordnung der Kostüme muß die Geschichte, müssen alle Denkmale und Bilder die richtige Wahl bestimmen, damit das Theater auch wirklich sei!" — Das ist eine der Verirrungen der Zeit. Stilstarke Epochen mögen naturalistisch in ihren Mitteln gewesen sein, in ihrer Absicht waren sie es nie. Im Prinzipiellen vergleiche dazu Goethes Worte in „Wilhelm Meister": „Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich ein gemeines Wirkliche übrig bleibt."

[68]) In Mappe XX c unter den Nummern 163 und 164.

[69]) Blatt 163 enthält deren drei zu den hängenden Gärten, 164 auch eine; dazu Blatt 164 noch eine Studie zu dem Dianentempel.

[70]) Er bildet bei den Pyramiden einen Vordergrund aus Bäumen, im Mittelgrund bringt er eine Sphinx an (plastisch), und im Hintergrund schließlich die Pyramiden in verschiedener Größe. — Bei den hängenden Gärten verfährt er ähnlich, indem er Architekturreihen einschiebt.

[71]) Ausgeführte Dekorationen sind, wie gesagt, nicht mehr vorhanden, doch läßt sich mit Hilfe der von mir gefundenen Zeichnungen der Bühnensinn der Entwürfe leicht feststellen. Dasselbe Mittel geben die bei der Generalintendantur befindlichen Briefe Schinkels über die Dekorationen an die Hand. Die Bearbeitung des rein theatertechnischen Problems muß aber einem besonderen Aufsatz vorbehalten bleiben.

[72]) Schneider: Im Katalog seiner Sammlung, die in der Königl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt wird.

[73]) Es ist schon früher einmal darauf hingewiesen worden, daß Schinkel ursprünglich anderer Meinung über die szenische Bedeutung der Theaterdekoration gewesen ist. In den „Bayreuther Blättern", Jahrgang 1887, III. Stück, veröffentlicht Hans von Wolzogen die Erläuterung Schinkels zu einem Entwurf zur Veränderung der Szene im Königlichen Nationaltheater zu Berlin. Wolzogen folgt dabei in der Datierung dieser Schriftstücke dem Katalog seines Vaters und setzt sie in das Jahr 1817. Das ist aus inneren Gründen nicht haltbar. Schinkel vertritt darin Ansichten, die sich mit seiner Praxis zu jener Zeit nicht in Übereinstimmung bringen lassen. Er redet der Vereinfachung der Dekorationen das Wort und geht bis zur Forderung eines einfachen Stoffvorhangs als Hintergrund. Offenbar sind also Tiecks Hinweise auf die Shakespeare-Bühne wirksam. 1817 aber vertritt Schinkel schon deutlich die Anschauung vom Gesamtkunstwerk der theatralischen Darstellung. — Tatsächlich ist denn auch das veröffentlichte Schriftstück in die Zeit vor Brühl, und zwar ins Jahr 1813 zu setzen. Damals fertigt Schinkel für Iffland einen Entwurf zu einer Umänderung der Bühne des Nationaltheaters. (Erwähnt in einem Briefe Schinkels an Iffland, im Besitz der Königl. General-Intendantur.) Das erwähnte Begleitschreiben

fehlt. Die von Wolzogen veröffentlichten Notizen gehören offenbar dazu. Der Planentwurf liegt im Schinkel-Museum. Als Dekoration ist in die Bühnenöffnung eingezeichnet und in Farben gemalt das Bild einer Schweizer Landschaft mit einem See und einer Hütte im Vordergrunde. Das ist ein perspektivisch-optisches Bild, das Schinkel im Jahre 1812 für das Diorama angefertigt hat. Das alles spricht für das Jahr 1813 als Entstehungsjahr.

Text und Plan zeigen übrigens, daß Schinkel fast alle Anschauungen Richard Wagners über die praktische Reform der Szene bereits präformiert hat. (Die Theorie vom Gesamtkunstwerke findet sich schon 1802 bei Schlegel und später bei Novalis.) Wagner mag sie dann durch Schinkels Schüler Semper erhalten haben. Es handelt sich u. a. um das Amphitheater, das versenkte Orchester, das vertiefte Proszenium und die Breitenentwicklung der Bühne.

[74]) Z. B. Ariodan von Schinkel hier, und dort von Daguerre.

[75]) Von ihnen sind mir, teilweise nur aus einzelnen Blättern, bekannt geworden: Schlicht in Mannheim, Amandus Andreides in Braunschweig, Quaglio in München, Beuther in Kassel. (Der letztere hat selber zweimal Theaterdekorationen ediert; 1824 und 1832.)

I.

Aufstellung der bis zum Eintritt Schinkels am Opernhaus und Nationaltheater beschäftigt gewesenen Dekorateure.

Der erste Dekorationsmaler des Hauses ist Giacomo Fabris[1]) aus Venedig, der schon 1741 in dem provisorischen Theater Friedrichs tätig gewesen ist. Seine Dekorationen scheinen sich in dem gewohnten Stile gehalten zu haben. Sie werden als prächtig gerühmt. So auch diejenigen zu Lucio Papirio im Jahre 1745, wo bedeutsamerweise „Abschilderungen mehrerer Plätze des alten Roms" auf die Bühne kamen. Fabris wird 1748 ersetzt durch Innocente Bellavita[2]), Schüler Simone Brentanas, bei dem er 1718 in Verona arbeitete. Von Berlin ging er nach Kopenhagen. Seine Dekorationen zeichnen sich durch besondere Pracht aus und bereiten die letzte Steigerung vor: die Dekorationen von Joseph Galli Bibiena. Friedrich hatte Dekorationen dieses Künstlers schon 1728 bei einem Besuch in Dresden gesehen. Von dort her berief er ihn jetzt nach Berlin, wo er zum erstenmal bei der Aufführung der Oper „Armide" am 27. März 1751 seine Kunst zeigt. Von da an führt er bis 1756 jährlich allein oder in Gemeinschaft mit Bellavita die Dekorationen aus. 1757 soll er in Berlin gestorben sein. (Über die Bibienas und ihr Verhältnis zu Berlin siehe Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, III, 516 ff. Eine andere Darstellung bei Hammitzsch a. a. O. S. 172.)

Als Friedrich aus dem Siebenjährigen Kriege zurückkam, hatte sich eine Wandlung in ihm vollzogen; er war nüchterner geworden. Nach Hubertusburg zeigt die Kunst, die ihren Ursprung in ihm hat, ein anderes Gesicht. Borrmann (Die Kunst in Berlin und das Wiedererwachen der Antike im 18. Jahrhundert. Vortrag bei Gelegenheit des Schinkel-Festes 1892. Referat darüber in der Deutschen Bauzeitung 1892, S. 135) weist das für die Architektur nach. In der Tat — das Pantheon kommt nicht mehr nach Berlin; der Zopf regiert. Beim Theater liegen die Dinge ähnlich. Die theatralische Kunst des Barock geht durch den Geldbeutel, und da Friedrich ihn nicht mehr auftun will (über die Schwierigkeiten der Geldbewilligung siehe Schneider a. a. O. Nach den verstreuten Angaben Schneiders ist auch diese Liste zusammengestellt), wird nicht nur die Ausführung, sondern auch die Erfindung pauvre. Natürlich kommt das nicht mit einem Male, und es sind auch immer wieder Versuche zur Besserung festzustellen. — Man sei sich bewußt, daß all dies relativ zu verstehen ist.

Als erster Dekorateur tritt nach dem Kriege Carlo Bibiena, der Sohn des obengenannten Joseph, auf. Er wurde im Jahre 1764 berufen,

---

[1]) Nagler, Bd. IV, S. 212.

[2]) Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. III. S. 237.

da er aber nicht gefiel, bereits 1766 durch Fechhelm[1]) ersetzt, der in Dresden geboren, mit Joseph Bibiena nach Berlin gekommen und da von seinem Meister Bibiena zu Bellavita gegangen war. Seine Dekorationen, ebenso wie die von Rosenberg und Fischer, gefielen dem König aber auch nicht, und so ließ er sich nach den billigen Deutschen für 1773 wieder einen Italiener, den „berühmten Gagliari“ verschreiben. Dieser gefiel wohl und stand anfangs hoch in königlicher Gunst, wurde dann aber zu teuer. 1774 ließ der König den Schwiegersohn Gagliaris, den Verona, ein Probestück (zu dem Divertissement Semiramis) machen. Von da an besorgte Verona die „Auszierung“ aller Stücke und gewann immer mehr Einfluß auf die Spielleitung. Als nach dem Tode Friedrichs II. sein Nachfolger Friedrich Wilhelm II. das Komödienhaus auf dem Gensdarmenmarkte dem deutschen Döbbelinschen Theater überwies und das Ganze zu einem staatlich subventionierten Nationaltheater machte, gab er dem neuen Unternehmen als wichtiges Zugmittel den Verona bei. Dort wuchs er noch in die Aera Iffland hinein, der manches an ihm auszusetzen hatte (s. Brief Ifflands in der General-Intendantur), ihn aber in seiner Monopolstellung gegen das Andringen anderer, z. B. Burnats, beließ. Verona starb 1813. Burnat[2]) ersetzte ihn zunächst, wurde aber mit dem Beginn der Brühlschen Intendantur (1815) im Interesse Schinkels kaltgestellt und starb bald, nachdem er noch mit der Intendantur wegen mangelhafter Beschäftigung und dadurch geschmälerter Einkünfte prozessiert hatte (s. Akten der Intendantur).

II.

VERZEICHNIS

der von Schinkel gelieferten Theaterdekorationen.

(Nach den Akten der Kgl. General-Intendantur.)

Die mit einem x) neben der Nummer versehenen waren bei Aufstellung der Liste noch vorhanden (1845). Die mit einem *) versehenen befinden sich als Entwurf im Schinkel-Museum.

1.x) Zwölf zur Zauberflöte.
2. Ein Meeres-Horizont.*)
3. Eine Schweizer Gegend.
4. Eine erleuchtete Gasse, zu Ariodan.*)
5. Ein großer Saal, desgl.
6. Ein Portikus, desgl.
7. Wald mit einer Brücke.*)

---

[1]) Nagler, IV, S. 260.

[2]) Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. V, S. 265.

8. Wald mit Wasserfall.*)
9.x) Schloß am See, zu Undine.
10.x) Ein Wasser, desgl.
11. Ein Marktplatz, desgl.
12. Eine Waldgegend mit einem freien, mit Tannen bewachsenen Felsen, zu Yngurd.*)
13.x) Das Felsenschloß Yngurds am Meere mit Todespforte.*)
14.x) Achteckiges großes Gemach in Yngurds Burg mit Todespforte.*)
15. Stürmischer Meerhorizont zu Yngurd.*)
16. Marktplatz am Wasser, in einer südlichen Stadt.*)
17. Turnierszene, in Rittertreue.
18. Schweizer See mit einer alten Kirche im Vordergrund und Grabkapelle.*)
19. Das Innere des Salomonischen Tempels zu Athalia.*)
20.x) Aussicht im Garten mit einem Palmbaum, desgl.*)
21.x) Das Innere eines gotischen Domes, Axel und Walburg.*)
22. Ein reich geschmücktes Zimmer in Fanchon.
23. Ein gotisches Zimmer mit drei Türen und breiten Fenstern.*)
24.x) Eine Burg, in — *)
25.x) Ein Tempel des Apoll, in Alceste.*)
26.x) Felsen vor dem Eingange zur Unterwelt, in Alceste.*)
27.x) Der Dom zu Reims, in Jungfrau von Orleans.*)
28.x) Ein gotisches Zimmer mit der Aussicht auf den Dom.*)
29.x) Das brennende Lager zu derselben.
30.x) Ein großer Tempel in Fernand Cortez.*)
31. Aussicht auf Mexiko, desgl.*)
32. Anordnung der Gräber, desgl.
33. Ein Palast.
34. Zypressen in Orpheus.
35. Elysium „ „
36. Orkus „ „
37.x) Römisches Forum, zu Vestalin.*)
38. Tempel der Vesta, „ „ *)
39.x) Aussicht auf die Gräber und Rom, zur Vestalin.
40.x) Winterlandschaft in Benjowski.*)
41.x) Burgtor in Lodoiska.
42. Phantastische Gartenhalle zu Lila.
43. Festungstor in Faniska.*)
44. Saal, in der Braut von Messina.*)
45. Zimmer der Eboli in Don Carlos.*)
46. Saal des Königs „ „ „ *)
47. Schloß Aranjuez „ „ „
48. Römisches Theater, in Hermann und Thusnelda.*)
49.x) Wald mit dem in Felsen gehauenen Kriegsgott, desgl.*)
50. Wald mit einer Höhle, worin die gefesselte Germania, desgl.
51. Wald mit einer Holzbrücke, desgl.*)
52. Walhalla, desgl.*)

53. Kapitell in Artus.
54.x) Erste Szene in Armide.*)
55. Letzte Szene in Armide.*)
56. Skizze zu Nittetis.*)
57.x) Landhaus, in Don Galiere.
58. Morgenländisches ————, in Axur.
59. Ländliche Gegend in Aline.*)
60. Szenen vor dem Tempel, zu Olympia.*)
61. Inneres des Tempels, „ „ *)
62. Tempel im Walde, „ „
63. Tempel mit dem Dianenbilde, „ „ *)
64. Ansicht von Ephesus, „ „
65. Waldbogen „ „ *)
66.x) Bazar, in Aucassin und Nicolette.*)
67. Zwei Türen im Burghof, desgl.
68. Eine Kapelle, desgl.
69. Große Szene, zur Oper Milton.
70. Große Szene, zur Oper Nurmahal.
71. Tal von Kaschmir, zur Oper Nurmahal.
72. Eine erleuchtete Halle, desgl.
73. Sämtliche Entwürfe zu Agnes v. Hohenstaufen.*)

III.

VERZEICHNIS

der im Schinkel-Museum befindlichen Entwürfe Schinkels zu Theaterdekorationen.

„Katalog-Nr." gibt die Nummer des Wolzogenschen Katalogs. (Unter der Rubrik II C e.) „Neue Nr." gibt die Reihenfolge nach Einfügung der neu zuzuweisenden Stücke, die dann nach dem Ort ihrer Aufbewahrung — Mappe Nr. — bezeichnet sind.

Zauberflöte.

Neue Nr.	Katalog-Nr.	
1	1	I. Dekoration: Eingang in die Hallen des Palastes der Königin der Nacht. Gewaltiges Felsentor, darunter die Halle in bizarrer Architektur. Über ihr sieht man den blauen Sternenhimmel der nächsten Dekoration. (Gouache).
2	Mappe XLI a. 24	Vorzeichnung dazu. Eingang in die große Pyramide von Memphis[1]).
3	2	II. Dekoration: Sternenhimmel überm Palast der Königin der Nacht. Himmelsprospekt. Die Königin steht auf einer Mondsichel. Darunter dunkle Wolken. (Gouache.)

[1]) Nach Bowyer a. a. O.

Neue Nr.	Katalog-Nr.	
4	3	III. Dekoration: Halle in Sarastros Burg, Paminas Gemach mit dicken Säulenstämmen und einem Springbrunnen. Durchsicht auf einen Garten.
5	Mappe XLI a, 23	Federzeichnung dazu. Wie Ausführung.[1])
6	4	IV. Dekoration: Tempelhof, von schweren Säulengängen umstellt. Geradeaus die drei Eingänge zu den Tempeln der Vernunft, der Weisheit und der Natur. (Von Schinkel handschriftlich so bezeichnet.) Im Hintergrunde Gebirge und Wald. (Gouache.)
7	5	V. Dekoration: Palmen und Farren wachsen auf den Abhängen. Zwei Hügel im Vordergrund. Zwischen ihnen werden in einer Ebene vor schneebedeckten Bergen ägyptische Bauten sichtbar. (Gouache.)
8	Mappe XLI a, 22	Federskizze dazu. Auf der Rückseite Studien zu Palmblättern für dieselbe[2]).
9	Mappe XXII b, 73	Bleistiftskizze zu der verloren gegangenen VI. Dekoration. („Vorhof des Prüfungstempels, von großen Bäumen beschattet; im Hintergrunde zeigt sich durch die Bäume hindurch ein Teil des Tempelgebäudes.")

[1]) An der angegebenen Stelle wird ein Briefblatt in Folioformat aufbewahrt, auf dem steht: „Herrn Geheimen Ober-Baurath Schinkel, Wohlgeb. 1 Faß Austern. Von Ihrem ergebenen W. C. Benecke. d. 1. Januar 1815." Das Blatt ist dreimal gefaltet, und Schinkel (der damals erst Bauassessor war) hat auf den dadurch entstandenen Flächen im ganzen neun sehr flotte und reizvolle Federzeichnungen zu „Zauberflöte" gemacht. Fünf davon gehören zu Dekoration X, eine ist die obenerwähnte, drei sind zu nicht mehr vorhandenen Bildern. (Siehe Nr. 25 u. 26.) — Da die erste Aufführung mit den neuen Dekorationen erst am 18. Januar 1816 stattgefunden hat, die bewußten Zeichnungen aber wohl nicht lange nach dem 1. Januar 1815 gemacht sein dürften, so hat Schinkel ein ganzes Jahr an den Dekorationen gesessen. Zu ihnen sind übrigens auch die meisten Skizzen und Studien vorhanden. Über den Grund zu dieser Sorgfalt der Bearbeitung siehe S. 46 Anm. 49. (Vgl. auch Sch. N. II, S. 335.)

[2]) Das Blatt ist deshalb von Bedeutung, weil es den ganzen Aufbau der betreffenden Dekorationen erkennen läßt, von der in der „Sammlung von Theater-Dekorationen" (Tafel 5) nur der Hintergrundsvorhang abgebildet ist. Rund um die drei Seiten läuft eine niedrige Architektur, die in der Mitte auf einer geringen Erhöhung Platz für eine Bank hat. Die Bank steht niedrig und ohne Lehne, gerade so, daß die auf ihr Sitzenden die Blumenschlucht und die Berge des Hintergrundes als Folie haben. Die Wirkung muß entzückend gewesen sein.

Der Aufbau der Vegetation ist wie bei dem endgültigen Entwurf. Auf der Rückseite befinden sich Studien zu breiten Palmblättern (für die beiden Bäume rechts und links), die mit fabelhaftem Gefühl für Tektonik und Rhythmus gemacht sind.

Neue Nr.	Katalog-Nr.	
10	6 7[1])	VII. Dekoration: Auf einer Insel in einem See eine große Sphinx, vom Vollmond beleuchtet. (Gouache.)
11	8	Vorhalle des Labyrinths. Ein großer Säulengang mit Durchblick auf jenseits gelegene ägyptische Bauten. (Gouache.)
12	Mappe XXII b, 75	Bleistiftskizze dazu.
13	9	IX. Dekoration: Ein unterirdischer Gang. Die flache Decke ruht auf rechteckigen Säulen; in der Nische ägyptische Gottheiten. (Gouache.)
14	10	Geometrische Vorzeichnung zum vorigen. (Tusche auf rötlichem Papier.)
15	Im schriftl. Nachlaß	Bleistiftzeichnung dazu.
16	11	Flüchtige perspektivische Zeichnung zu demselben.
17	12	X. Dekoration: Landschaft mit Aussicht auf Sarastros Burg, hinter welcher die Sonne steht. Im Mittelgrunde der Nil, dessen Ufer mit Pisang, Schilf und Sumpfkräutern bewachsen ist. (Gouache.)
18 a) b) d) e) f)		5 Vorzeichnungen auf einem Blatt[2]).
19	13	XI. Dekoration: Auf zwei Höhlen (des Wassers und des Feuers) ein Säulenhof, zu dem aus dem Wasser im Vordergrunde behauene Felsstufen hinaufführen. Rechts über die Höhle des Feuers hinweg ein Weg, der mit Sphinxen besetzt ist, zu dem Eingang des Säulenhofes. Sphinxe flankieren denselben[3]). (Gouache.)
20	14	Zwei Zeichnungen zum vorigen auf einem Blatt. (Tusche.)
21	15	Noch eine Skizze dazu.
22	7	Skizze zu einer Sphinx zum vorigen[4]).
23	16	XII. Dekoration: Das Innere des Sonnentempels. (Gouache.)
24	17	Entwurf dazu. (Tusche.)

[1]) Nr. 7 folgt als Nr. 22, siehe Anmerkung dazu.

[2]) Es ist eine bestimmte Reihenfolge der Entwicklung festzustellen. Zuerst ist nur der Berg mit Architektur vorhanden, dann Wasser und diesseitiges Ufer angedeutet. Dann kommen Palmen links, Bäume rechts und hinter der Architektur die Strahlen der Sonne hinzu. Schließlich kommt der Entwurf zur endgültigen Ausführung: Die Palme wird zu einem hohen Sumpfgewächs, der Baum rechts fällt fort; dafür wird der Hintergrund durch einen Bergzug bereichert. Ferner wird noch eine kleine Insel ins Bild geschoben.

[3]) Rechts unten: „Eingang“ von Schinkels Hand.

[4]) Wolzogen stellt die Skizze der Sphinx zu dem Entwurf für die VII. Dekoration der „Zauberflöte“. Die Sphinx zeigt aber ganz anderen

Neue Nr.	Katalog-Nr.	
	Mappe	
25a)	XLI a, 23	2 Federzeichnungen, darstellend das Innere eines Palastes.
b)		(Zauberflöte.)
26	„	Federzeichnung: Ein Palast auf einem Berg mit einer Palme im Vorder- und Bergen im Hintergrunde. (Zauberflöte.)
		Undine.
27	18	I. Dekoration: Ein dichter Wald mit einem Wasserfall. (Öl[1].)
28	19	II. Dekoration: Ein Wasserfall im Walde inmitten hoher, teilweise nackter Felsen. (Gouache.)
29		Bleistiftzeichnung dazu.
30	20	III. Dekoration: Kühleborns Wasserpalast. (Gouache.)
31	21	IV. Dekoration: Ein gotischer Brunnen im Vordergrund eines Marktplatzes. Links im Mittelgrund das Tor einer Kirche, im Hintergrund eine Häuserreihe mit einem zweitürmigen Dom. (Gouache.)
	Mappe	
32	XV b, 45	Bleistiftzeichnung dazu.
33	22	V. Dekoration: Schloß Ringstädten in einem See. (Gouache.)
		Ariodan.
34	23	I. Dekoration: Ein illuminierter Park mit Edgars Palast, zu einem Nachtfest erleuchtet. (Gouache.)
35	24	II. Dekoration: Säulengang im romanischen Stil. In einem Bogen ein wachehaltender Ritter angedeutet. (Angetuschte Federzeichnung[2].)
	Mappe	
36	XV b, 70	Vorzeichnung dazu.
37	25	Schneelandschaft in Sibirien zu „Graf Benjowski". Eingang in ein Dorf mit tiefverschneiten Hütten. (Öl.)
38	26	Festungsbauten zu „Lodoiska". (Öl[3].)

Charakter. Sie ist strenger als die auf Blatt 10 und zeigt auf der Stirn die goldene Lotosblume, die jener fehlt. Dagegen entspricht sie in beiden Dingen genau den Sphinxen auf Blatt 19. (Schinkel wandte drei Formen der Sphinx an: Die erste, auf dem Entwurf des perspektivisch-optischen Bildes „Die ägyptischen Pyramiden", 1812, ist geflügelt. reich modelliert. Später gebraucht er die strengen Formen mit und ohne Lotosblume.)

[1]) Die Dekorationen zu „Undine" sind 1817 beim Brand des Schauspielhauses vernichtet worden.

[2]) Darunter, von Schinkel geschrieben: „Das Ganze aus der Farbe des jetzt stattfindenden Portals gemacht und nach demselben Maßstabe." Außerdem: „Architektur von Stücken, die ums 8te Jahrhundert spielen."

[3]) „Dieser Entwurf ist nicht ausgeführt worden." Wolzogen a. a. O., II, S. 330.

Neue Nr.	Katalog-Nr.	
		König Yngurd.
39	27	I. Dekoration: Großer Saal in romanischem Stil. Rechts und links monumentale Aufgänge zu Emporen. (Gouache.)
40	28	II. Dekoration: Waldgegend nebst einem überhängenden, mit Tannen bewachsenen Felsen zur Linken und hohen Bergen im Hintergrund. (Gouache[1].)
41	29	III. Dekoration: Auf hohen Felsen am Meere ein Schloß mit vielen Türmen, Turm mit der Todespforte. (Gouache.)
42	30	IV. Dekoration: Das Innere eines Turmes in romanischem Stil. Geradeaus ein hohes Tor, die Todespforte. (Gouache.)
43	31	V. Dekoration: Ein nordischer Meerhorizont. (Gouache.)
		Alceste.
44	32	I. Dekoration: Höhle mit dem Eingang zur Unterwelt. (Gouache.)
45	33	II. Dekoration: Tempel des Apollo. Innere Ansicht. (Aquarelliert[2].)
46	34	Halle zu Schillers „Braut von Messina". (Gouache[3].)
		Jungfrau von Orleans.
47	35	I. Dekoration: Das brennende Lager der Engländer. Blick über einige Zeltdächer hinweg auf eine weite Ebene, über die der Wind den Rauch des brennenden Lagers treibt. (Gouache.)
48	36	II. Dekoration: Ausblick aus einer schief gestellten gotischen Halle auf Reims mit dem Dom. (Gouache.)
49	37	III. Dekoration: Kathedrale von Reims. (Gouache[4].)
50	Mappe XXIIe, 137	Fassade des Domes zu Reims. (Zu Nr. 49.)

[1]) Schinkel hat die verschiedenen Arten der bühnenmäßigen Ausführung, die schon genügend in der Zeichnung charakterisiert sind, noch mit Zuschriften besonders angegeben: „Vorderstes Satzstück" ein Felsen, „zweites Satzstück" ein bewachsener Abhang, „drittes Satzstück" ein großer Felsen. Dahinter sind Kulissenbögen zu denken.

[2]) Vgl. Kugler a. a. O., S. 63.

[3]) Vgl. Kugler a. a. O., S. 64.

[4]) Es handelt sich nicht, wie Wolzogen a. a. O. angibt, um eine genaue Nachbildung des Domes zu Reims. Schon A. G. Meyer a. a. O. stellt fest, daß Schinkel den Dom von Reims umgestaltet habe, indem er ihn auf eine Plattform setzte und ihm einen Vorbau gab. Auch in einzelnen Architekturteilen weicht Schinkel von der tatsächlichen Form, wie er selbst sie auf Blatt 50 gezeichnet hat, ab. In der bühnentechnisch geschickten Anlage, die die Entfaltung der Prozession durch die beiderseitigen Treppen begünstigt, geht Schinkel auf einen Entwurf Veronas zurück. (Abgebildet bei Weddigen: Geschichte der Theater Deutschlands. Berlin, o. J.)

Neue Nr.	Katalog-Nr.	
		Athalia.
51	38	I. Dekoration: Ansicht von Jerusalem und der Burg Sion. (Gouache.)
52	39	II. Dekoration: Das Innere des Tempels von Jerusalem. (Gouache.)
53	40	III. Dekoration: Terrasse an einer breiten Wasserfläche mit einem großen Palmbaum in der Mitte. Im Hintergrunde Tempelgebäude auf Inseln. (Gouache.)
		Vestalin.
54	41	I. Dekoration: Der Tempel der Vesta links. Davor hohe Säulen mit dem Bild von Romulus und Remus als Bekrönung. (Wasserfarben.)
55	42	II. Dekoration: Der Tempel der Vesta; innere Ansicht. (Wasserfarben.)
56	43	III. Dekoration: Die äußeren Mauern Roms auf hohen Felsen. (Wasserfarben.)
		Fernand Cortez.
57	44	I. Dekoration: Vor einem Tempel die Statue eines Gottes. Nacht. — Das Ganze ist durch Fackeln als Heiligtum der Trauergottheit charakterisiert. (Gouache.)
58 59[1])	45	II. Dekoration: Das Panorama einer Stadt auf Inseln. Über einem Abhang, auf dem Zelte bis an das Ufer eines großen Sees stehen, ragen mehrere Gebäude hervor, darunter das des obengenannten Tempels. (Gouache.)
60	46	III. Dekoration: Blick aus einer offenen Halle in einen Palasthof. (Bleistiftzeichnung.)
61	47	Schloßhof zu Burg Thurandt zu „Käthchen von Heilbronn". (Gouache.)
62	48	Zimmer zu „Ratibor und Wanda". Großes Zimmer in einem Holzbau.
63	49	Kastell zu „Ratibor und Wanda". Entwurf zu Satzstücken im romanischen Stil, darstellend zwei Türme und Mauerzinnen. (Aquarellierte Sepiazeichnung[2]).)

---

[1]) Die Tafel 29 der Sammlung von Theater-Dekorationen fügt noch drei Säulen hinzu, die, auf gewachsenem Boden stehend, ein Sonnensegel tragen. Also stellt auch Nr. 58 nur den Hintergrundsvorhang dar. Die Pfeiler sind sehr bizarr. Schinkel macht ersichtlich den Versuch, so etwas wie mexikanischen Stil zu treffen.

[2]) Darunter von Schinkels Hand (mit roter Tinte): „Als Hintergrund die Landschaft von Aline". (Vgl. Nr. 88.) Ferner: „Das Kolorit der Türme wird wie in dem Landhaus von Don Galiere gehalten."

Neue Nr.	Katalog-Nr.	
64	50	Triumphbogen zu der Oper „Nittetis" im ägyptischen Stil[1]).
		Hermann und Thusnelda.
65	51	I. Dekoration: Unter einem Felsen in einem Eichwald ein Denkmal. Jungfrauen in weißen Gewändern darum.
66	52	II. Dekoration: Felsenstraße, einem Flußlauf folgend.
67	53	III. Dekoration: Porta Nigra in Trier.
68	54	IV. Dekoration: Auf blauem Wolkenhintergrund in hellgelbem Schein Wotan (angedeutet) mit einem Hirsch zur Rechten und einem Stier zur Linken.
		Don Carlos.
69	55	I. Dekoration: Das Zimmer der „Eboli". Prunkzimmer im Barockstil.
70	75	II. Dekoration: Gotischer Vorsaal mit drei Türen, geschmückt mit Wappen und Emblemen. (Aquarell[2]).)
71	56	Das Innere einer Gruftkirche zu „Axel und Walburg". (Aquarell.)
72	57	Desdemonas Zimmer zu „Othello". Im Renaissancestil. (Bleistift.)
		Armida.
73	58	I. Dekoration: Palast Armidens in Terrassenanlage. (Vordergrund Sepia, die Ferne mit Aquarell leicht angedeutet.)
74	59	Kulissenbogen zu „Armida". Zwei korinthische Säulen auf hohen Sockeln. An den Seiten Reliefs. Zwischen den Säulen auf einem vorspringenden Sockel Trophäen. An beiden Seiten davon je ein kauernder nackter Gefangener. (Sepiazeichnung[3]).)
75	60	III. Dekoration: Südliches Meer. Horizontgardine. (Gouache.)
76	61	IV. Dekoration: Ein tropischer Garten. Streng architektonisch. (Gouache.)
77	62	V. Dekoration: Inneres des Palastes. (Aquarell.)

---

[1]) „Aus den besten neuerlichsten Quellen geschöpft." Brühl: Neue Kostüme usw.

[2]) Wolzogen teilt darüber mit (a. a. O.): „Zum allgemeinen Gebrauch erfunden und in ‚Macbeth' angewandt." Doch läßt die Anwendung des habsburgischen Wappens über der Mitteltür eher darauf schließen, daß die Dekoration zu „Don Carlos" gebraucht wurde. Die „Sammlung von Th.-D." (8) bezeichnet sie auch als zu „Don Carlos" gehörend.

[3]) Kapitell der Säulen wie am Pantheon. (Diese genau dargestellt in Schinkel: Vorbilder für Handwerker und Kaufleute. Abt. I, Bl. 8). Doch sind die Säulen hier kanneliert. — Unter der Zeichnung, von Schinkel

Neue Nr.	Katalog-Nr.	
		Die Fürstin Chawanski.
78	63	I. Dekoration: St.-Georgs-Kapelle. Sichtbar am linken Bildrand der größere Teil einer gangartigen Kapelle im romanischen Stil. In einem der Bögen das Denkmal des hl. Georg, den Drachen tötend. (Sepia.)
79	64	II. Dekoration: Mausoleum. Linke Hälfte einer halbkreisförmigen symmetrischen Anlage von vier eleganten gotischen Kapellen. Dahinter hohe Bäume. (Bleistiftskizze.)
		Olympia.
80	65	Thron zur Oper „Olympia“ von Spontini. (Bleistiftskizze.)
81	66	Triumphwagen mit Schauspielern zu derselben Oper. (Bleistiftskizze.)
82	67	I. Dekoration: Tempel der Diana mit Nebentempeln und Zypressen. (Ölbild.) Sammlung von Th.-D. Taf. 6.
83	68	Zypressenhain und Altar als Satzstücke zu dem obigen Entwurf. (Bleistiftskizze.)
84	Mappe XVb, 11	Kohleskizze (offenbar) einer Theaterdekoration, darstellend eine felsige Gegend mit einem dorischen Cippus. Man erkennt deutlich den vorletzten Kulissenbogen, der sich nach oben in Baumkronen schließt. Im Hintergrund Zypressen. Am Himmel ein Stern.
85	Nicht inventarisiert	II. Dekoration: Tempel der Diana zu Ephesus. Innere Ansicht. Langer Perypteraltempel mit Einbauten und dem Standbild der Diana in der Mitte. (Gouache.) Sammlung von Th.-D. Taf. 4.[1])

geschrieben: „Koulissen-Bogen zur ersten Szene von Armida, welche hier beiliegt.

Wenigstens müssen 4 solcher Koulissenbogen zu jeder Seite seyn.

Die Farbe wird nach dem kräftigsten der hinteren Töne für die Koulissen-Bogen gewählt.

Das Bild besteht aus 4 voreinander liegenden Plänen:

a. b. Die prakticablen Treppen mit der großen Sculpturengruppe.

c. d. Eine zweite Terrasse.

e. f. Der ganze Hintergrund mit Wald und Gebäuden, welche ausgeschnitten werden.

Endlich der Himmel, welcher besonders gemalt wird.

Hinter jedem Plan sind Lampenreihen gesetzt, deren Wirkung durch Proben genau ausgemittelt werden muß.“

[1]) In dem Original ist innerhalb des großen Tempels ein kleiner Weihtempel gezeichnet. Darin zwei Opfernde. Diese fehlen auf der Tafel in Sammlung von Th.-D. Sie sind also wohl lebend gedacht.

Neue Nr.	Katalog-Nr.	
86	69	Dekoration zu „Macbeth": Schloß Glammis mit Eingangshalle. Trockene gotische Architektur. Außenansicht. Architektur zum Teil von W. Berger gezeichnet[1]).
87	71	Tempel der Diana zu „Goethes Iphigenie". Ein trockner Entwurf im griechischen Stil[2]).
88	72	Landschaft zur Oper „Aline". Landschaft südlichen Charakters mit einer Brücke im Vorder- und einem Kastell im Hintergrund. (Aquarell.)
89	73	Eine italienische Hafenansicht. (Aquarell[3]).)
90	75	Schloß Woodstock. (Sepiazeichnung[4]).)
		Nurmahal.
91	76	I. Dekoration: Ansicht des Palastes und der Stadt Kaschmir in der Nähe mit Opferszene bei Sonnenaufgang[5]).
91a		Der Tempel dazu auf Blatt 30, Mappe XIX.
92	77	II. Dekoration: Gartenterrasse mit Aussicht auf die Stadt Kaschmir und den See, im Hintergrunde Gebirge. (Gouache.)
93	78	Zeichnung einer offenen Halle in Nurmahals Wohnung. Halle, auf Säulen ruhend. Gebälk im indischen Stil dekoriert. Ausblick auf ein Gebirge mit einem Palast. (Bleistift und Feder. Gouachiert.)

---

[1]) Nicht ausgeführt. Wolzogen: „Zu der ersten Aufführung der Spikerschen Übersetzung des Macbeth mit Musik von Spohr am 15. Dezember 1815 in Berlin sind neue Dekorationen nicht gemalt worden." A. a. O.

[2]) Wolzogen (a. a. O., III.) nach K. Gropius: „Graf Brühl schickte die Skizze an Goethe, dessen volle Zufriedenheit sie erregte." Darüber war nichts zu ermitteln. Es wird wohl eine Verwechselung mit einem Entwurf für den „Faust" sein. Siehe J. V. Teichmann's Literarischer Nachlaß. Herausgegeben von Fr. Dingelstedt. Stuttgart 1863.

[3]) Diese Dekoration ist wohl nicht zu „Othello" gebraucht worden, wie Wolzogen a. a. O. III. Bd. angibt. Schneider, der im Katalog seiner Sammlung darauf hinweist, daß es wegen der Berge nicht Venedig sein kann, teilt mit, die Dekoration habe zu seiner Zeit im „Tancred" Verwendung gefunden. Wolzogen gibt a. a. O., Bd. II an, „Dekoration zu allgemeinem Gebrauch erfunden".

[4]) „Unbekannt zu welchem Stücke," sagt Wolzogen a. a. O. Da man damals die lebenden Bilder, besonders nach Romanen Walter Scotts, liebte, ist anzunehmen, daß die Dekoration zu einem solchen gedient hat. Boehn (Biedermeier, Berlin 1912) erwähnt die Vorführung eines lebenden Bildes „Woodstock", allerdings für München.

[5]) „Unser unübertrefflicher Schinkel hatte drei Dekorationen erfunden, die zu den schönsten gehören, die aus seiner Phantasie geflossen". (Brühl: Neue Kostüme usw.) Schinkel hatte außerdem sechs Figurinen nach englischen Blättern durchgezeichnet. II. Bd. 70—72.

Neue Nr.	Katalog-Nr.	
94	74	Drei Federzeichnungen, zu Nurmahal gehörend. Im Katalog nur als „Skizze zu einer Dekoration im maurischen Stil, nicht ausgeführt“ angegeben[1]).
95	Mappe XIX, 31	Bleistiftzeichnung zu dem Palast mit Terrassen.
96	79	Das Innere des Palastes in Kaschmir; erleuchteter Festsaal. (Federzeichnung, zum Teil Gouache.)
97	80	Wolkenthron zu „Nurmahal“. Mit hartem Bleistift die Architektur einer Halle wie auf 93. Mit rauhem Stift und teilweise mit der Feder ausgeführt ein Thron in Wolken, von Palmen umgeben.
98	81	„Bazar in Tunis mit Aussicht auf die Ruinen von Carthago“, zu „Aucassin und Nicolette“. (Gouache[2]).)
99	Mappe XVb, 79	Bleistiftskizze zu dem vorherigen[3]).

---

[1]) Drei von vier Skizzen, die auf einem Blatt befindlich, kommen in Betracht. Links unten: eine zweigeschossige Halle mit durchgezogenen Trägern; davor ein maurischer Torbogen als architektonischer Abschluß. Rechts unten dieselbe Halle, diesmal über Eck gesehen. Tief wie ein Wald. Abschluß durch zwei tief heruntergezogene Bögen in maurischem Stil. Darüber: prachtvoll reicher Palast am Abhang eines hohen Berges mit davorliegenden Terrassen. Auf der Rückseite eine Aufstellung von Universaldekorationen. „Soffitten und Kulissen als Bogen zusammenhängend.

Architektur.
1. Dorische } Säulen mit Gebälk
2. Ionische } Säulen mit Gebälk
3. Korinthische } Säulen mit Gebälk
4. Rundes Gewölbe zu Kerker, Keller usw.
5. Gotische Pfeiler, Kirchengewölbe oder Decken
6. Orientalische Mauer und Decke
7. Bauernstube, Holzwände
8. unleserlich
9. für die moderne Zeit, Wand und Decke.

Dazu noch für Landschaft:
1. Freier Himmel
2. Baumlaube
3. Bewölkter Himmel
4. Felsbogen“.

[2]) Eine Budenstraße auf einer Anhöhe, mit Buden rechts und links, die in feste Architektur gefügt sind. Ein hoher Bogen mit drei aufgesetzten Kuppeln schließt sie ab. Durch den Bogen Ausblick auf eine Ruinenstadt am Meer, zu der ein Weg hinunterführt. Über der Straße werden Palmen sichtbar. Die Buden sind reich und bunt bestellt. Männer in orientalischer Tracht bewegen sich dazwischen. Auffällig ist eine dunkle Gruppe vor dem hellen Torbogen.

[3]) Nicht, wie im Katalog angegeben, „Ausblick aus einem Zelt auf eine Stadt am Meer“, sondern Blick an einem Zelt vorbei, das hart im Vorder-

Neue Nr.	Katalog-Nr.	
100	Mappe XIX, 26	Bleistiftzeichnung dazu. Bazar in Bochias[1]).
101		Offene Halle zur Oper „Dido". Halle in antikem Stil. (Federzeichnung.)
102	83	Zyklopenwerkstätte zur Oper „Alcidor". (Gefirnißtes Aquarell[2]).)
103	Mappe XVb, 25	Bleistiftzeichnung dazu[3]).
104	84	Alcidors Palast. Die angedeutete Architektur ist äußerst reizvoll in maurisch-phantastischem Stil. Der Ansatz einer runden Kuppel auf Säulen, von denen zwei sichtbar. Daran anschließend eine niedrige halbrunde Kuppel. (Federskizze.)
105	85	Offene Halle zu „Alexander und Darius". Eine Halle im „Stil der Diadochen". Auf einer Terrasse Schmausende. (Gouache.)
		Agnes von Hohenstaufen.
106	86	I. Dekoration: Eine offene Halle im romanischen Stil, davor Säulengang. Aussicht auf die Rheinpfalz[4]).

grunde steht. Dahinter ein steiler Abhang; man sieht unmittelbar über mehrere Zeltdächer hinweg auf eine Ruinenstadt an einer Küste. Nach oben wohl, nach links gar nicht abgeschlossen.

[1]) Auf diese Zeichnung — offenbar aus einem Reisewerk genommen, vielleicht Bowyer a. a. O., bezeichnet als „Bazar in Borgias" — gehen die Entwürfe für Aucassin und Nicolette zurück. Schinkel hat nachher die linke Seite auch auf die rechte übertragen und damit die Anlage symmetrisch gemacht. Die abschließende Bogenarchitektur ist hier schon vorhanden, doch nur eine Kuppel. Die Straße setzt sich hier fort. Schinkel gibt statt dessen den Abhang und den Ausblick.

Auf dem Blatte die Angabe:
„(Fond), feuerroth, das Rhombus blau
Die Mittelwand blau
Die Halbmonde feuerroth dunkler als Fond."

[2]) Ein Höhlengang (Tropfstein), der sich nach hinten in Kulissen fortsetzt. Links vorn eine natürliche Esse, davor Ambosse. Rechts vorne Trümmer eines ionischen Tempels. Zum Teil beleuchtet von der Glut der Esse. Zwischen und über hereinhängendem Laubwerk wird der Himmel sichtbar. In der Höhle drei Bäche.

[3]) Genaue Übereinstimmung in der Anlage und im Detail der Trümmer usw.

[4]) Am Fuß des Berges ein modernes Dorf. Schinkel scheint eine Zeichnung dazu verwendet zu haben, die er auf seinen Reisen gemacht, die aber nicht mehr vorhanden ist.

Neue Nr.	Katalog-Nr.	
107	87	II. Dekoration: Fest- und Ballsaal. Sehr langer und wenig breiter Saal mit Tonnengewölbe. Rundum läuft eine Galerie über Halbbögen. Dazwischen in Höhe der Galerie Ritter zu Pferde auf Säulensockeln. Rechts die Loge des Fürsten mit goldener Brüstung. Darauf Standarten. Die linke Saalwand entlang an wagerecht angebrachten Stangen Flaggen. Kronleuchter an den Rippen des Gewölbes. (Gouache[1].)
108	88	Kalke dazu. Entspricht genau dem vorhergehenden. (Federzeichnung auf Kalkierpapier.)
109	89	III. Dekoration: Kaisersaal. Wiederum romanische Halle. Sehr hoch. Galerie. Aufgang über zwei an den Seiten liegende Freitreppen mit Löwensockeln. Im mittleren Bogen unter prächtigem Himmel mit schwebender Krone der Thron. (Aquarell.) Nur zum Teil ausgeführt.
110	90	IV. Dekoration: Thronsaal. Thronhimmel mit halbkreisförmig angeordneten Kapitelsitzen. (Bleistiftzeichnung[2].)
111	91	Thron zu derselben Oper. Anders gedacht, als er schließlich zur Ausführung kam. (Bleistift.)
112	92	Ansicht von Bagdad zu „Oberon". Vier Palmen, in symmetrischem Abstand aufgestellt, bilden eine gotische Architektur. Unten liegt Bagdad. (Gewischte Bleistiftzeichnung)[3].)
113	93	Gretchens Zimmer zu „Faust". Interieur mit „gotischem" Mobiliar. (Aquarell.)

[1]) Dieser Entwurf, sowie 109 und 110 sind so trocken, daß man nicht annehmen kann, daß sie von Schinkels Hand sind. In der Tat sind sie von Koehler und Gerst unterschrieben. Schinkel hat nur die Zeichnung gemacht (siehe Verzeichnis IV A Nr. 2), die die beiden durchpausten (dazu die Kalke 108) und in Aquarell ausführten. Ein ähnlicher Prozeß ist bei 109 anzunehmen und bei

[2]) 110 wohl zweifellos, da sich darunter der Name von Gropius findet.

[3]) Von Schinkel bezeichnet: „Dekoration zu Oberon. Aussicht auf Bagdad." Oben und unten „Schinkel Delin. April 1828."

IV.

Verzeichnis der außerhalb des Schinkel-Museums befindlichen Original-Entwürfe und solcher, die uns in Kopien erhalten sind.

A.

Außerhalb des Museums befinden sich:

1. Originalentwurf zum Landhaus des Don Galiere. (Aquarell.) (Berliner Privatbesitz.)
2. Originalentwurf Festsaal zu „Agnes von Hohenstaufen". (Bleistiftzeichnung.) (Im Handel.)

B.

In Reproduktionen der Sammlung von Th.-Dekorationen: drei Entwürfe für die Oper „Olympia".

1. Tafel 3. Dekoration zum I. Akt: Ausblick aus einer Halle über einen säulen- und statuengeschmückten Hof hinweg in einen Garten. (Vgl. Wolzogen a. a. O. III, S. 401.)
2. Tafel 5. Dekoration zum II. Akt: Waldlandschaft mit dem Tempel der Diana. (Davor die Niobidengruppe frei aufgestellt.)
3. Tafel 37. Dekoration zur Schlußszene. Brücke und Akropolis im Hintergrunde.

C.

Erwähnt werden:

Entwurf zu „Iphigenie auf Aulis". Katalog der Akademie-Ausstellung 1802.

Von Wolzogen (a. a. O. III, S. 402 s. d.). Ein polygoner Saal mit einer Säule in der Mitte. (In Wasserfarben.)

Im Jahre 1900 wurden vom Schinkel-Museum 18 Blätter, darstellend Dekorationsentwürfe in Blei- und Federzeichnung, angeblich von Schinkels Hand, gekauft und in Mappe XXII a als N. N. 153—170 untergebracht. Es sind flüchtige Kopien nach der Sammlung von Th.-D. Sie sind mit jenen Zusätzen gemacht, die auf Schinkels Originalentwürfen fehlen.

Die drei Entwürfe für die Olympia sind dabei vorhanden. (Siehe Verz. IV. B.)

Lebenslauf.

Verfasser ist geboren am 4. Oktober 1889 zu Düsseldorf, seinem augenblicklichen Wohnort, ist preußischer Staatsangehörigkeit und katholischer Konfession. Er ist der Sohn des Gerichtskanzleibeamten Johannes Romanus Mahlberg und dessen Ehefrau Anna Mahlberg. Von Ostern 1901 bis Ostern 1909 besuchte er die Oberrealschule seiner Vaterstadt, ging von da nach Absolvierung des Abiturientenexamens an die Universität Berlin und studierte dort bis Ostern 1912 Kunstgeschichte, im Sommer 1912 dann in Münster i. W., winters 1912/13 wieder in Berlin und im Sommer 1913 in Greifswald.
